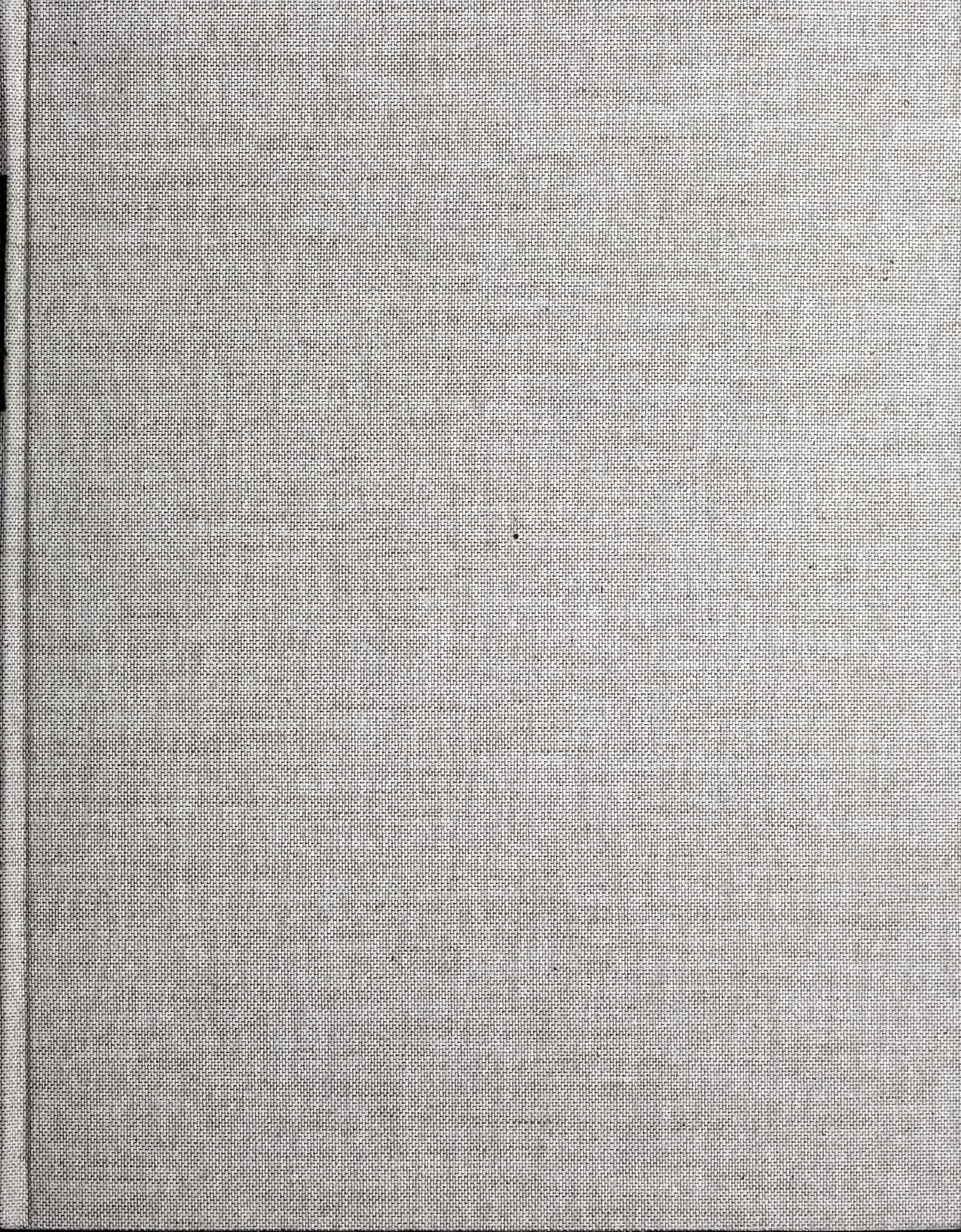




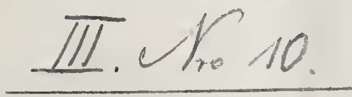


KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIZEHNTER JAHRGANG







LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1902.

Kunstchronik

Neue Folge

Inhalt des zwölften Jahrgangs

Spalte

Grössere Aufsätze

Spalte

Bücherschau[1])

Zur Besprechung eingegangene Werke

Nekrologe

Personalnachrichten

[1]) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Seitenzahl der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Wettbewerbe

Denkmäler und Denkmalpflege

Sammlungen und Ausstellungen

Kongresse

Gesellschaften, Institute und Vereine

Stiftungen

Ausgrabungen und Funde

Vom Kunstmarkt

Vermischtes



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 1. 10. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN FREIBURG.

Die Bestrebungen zum Schutze der Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte, welche in den beiden letzten Jahren so lebhaft die Altertumsfreunde in ganz Deutschland beschäftigten, haben in erfreulicher Weise zugenommen. Ein fertiger, mit ganz besonderer Sachkenntnis durchgearbeiteter Gesetzentwurf ist nunmehr von einer der deutschen Bundesregierungen, vom Grossherzogtum *Hessen*, ausgearbeitet und dem Landtage vorgelegt worden. Der Gesetzentwurf, welcher voraussichtlich im Laufe dieses Winters genehmigt werden wird, wurde von den in Freiburg versammelten Konservatoren und Altertumsforschern aus ganz Deutschland mit so lebhafter Freude begrüsst, dass sofort die Resolution gefasst wurde: Der hessische Gesetzentwurf sei ein erfreuliches Vorbild auch für die übrigen deutschen Bundesstaaten; abgesehen von Meinungsverschiedenheiten in einzelnen Fragen möchten die übrigen Länder diesem Beispiele recht bald nachfolgen. Da fast sämtliche deutsche Regierungen ihre Vertreter zu den Verhandlungen entsendet hatten, so werden die hier gegebenen Anregungen hoffentlich auf fruchtbaren Boden fallen.

Das Vorangehen des kleinen Hessenlandes ist in jeder Beziehung beachtenswert. In Darmstadt ist im Sommer dieses Jahres die Hauptschlacht geschlagen worden, durch welche der Sieg des neuen Stils nicht nur im Kunstgewerbe, sondern auch für einige Gebiete der Architektur für die nächsten Jahrzehnte entschieden werden sollen. Die ältere Generation mag vor den Villen und Künstlerwerkstätten auf der Mathildenhöhe noch so bedenklich den Kopf schütteln. Die Jugend dagegen hat die neuen Motive mit Begeisterung in sich aufgenommen. Hoffentlich werden die wilden Ausschreitungen einiger sensationslustiger Heisssporne der kleinen Darmstädter Künstlerkolonie bald überwunden sein. Doch die neue Richtung, die ich den Stil der geschwungenen Linie nennen möchte, wird immer weitere Kreise in ihren Bann ziehen und die Blicke der Dekorateure und Architekten nach Darmstadt lenken. Wird der neue Gesetzentwurf, den die Darmstädter Regierung zum Schutz der Denkmäler entworfen hat, den übrigen deutschen Ländern zum Muster dienen?

Eine wichtige Grundlage des hessischen Gesetzentwurfes bildet die Liste der besonders zu schützenden Denkmäler, das »Classement«. Diese Liste ist wesentlich anders geplant als das Classement in Frankreich. Denkmäler im öffentlichen Besitz sollen nicht in die Liste eingetragen werden, dagegen solche Denkmäler, welche sich im Privatbesitz befinden. Liegt die Erhaltung der Baudenkmäler und der beweglichen Denkmäler im öffentlichen Interesse, so ist es zulässig, diese Denkmäler zu enteignen. Solche Enteignungen sind für Privatbesitz vorgesehen, der in die amtliche Liste der Denkmäler eingetragen ist.

Für kirchlichen Besitz hat Hessen bereits seit Jahrzehnten gute, sehr weitgehende Schutzmassregeln des Staates. Dem Staat soll indessen das Aufsichtsrecht über die kirchlichen Denkmäler gesichert werden. Der Staat soll dieses Aufsichtsrecht als wohlwollender Ratgeber handhaben. Nicht allein künstlerische oder historische Rücksichten sollen dabei massgebend sein, sondern der Staat soll dabei die berechtigten Interessen eines gläubigen Volkes berücksichtigen.

Bei Ausgrabungen von Altertümern und zufälligen Funden verlangt die hessische Regierung nur die jedesmalige Anzeige. Der Staat hat ein Interesse daran, dass möglichst viel ausgegraben wird. Die Behörde will sich nur die Aufsicht über diese Arbeiten und Funde sichern. Wenn der Eigentümer sich weigert, auf bestimmtem, geschichtlichen Boden Ausgrabungen vornehmen zu lassen, so soll der Staat das Enteignungsrecht haben. Auch Naturdenkmäler sollen in dieser Weise geschützt werden, z. B. Wälder, in denen sich Steinbrüche befinden. Störende Zuthaten, z. B. die aussergewöhnlich grossen Plakate in der freien Landschaft, sollen verboten werden.

Als Behörde der Denkmalpflege wird ein Konservator der Kunstdenkmäler, ein sogenannter »Denkmalpfleger«, eingesetzt, ferner ein Kollegium von Sachverständigen, ein sogenannter »Denkmalrat«. Ausserdem ist bei Bauwerken das Gutachten der obersten Baubehörde einzuholen. Der ganze Entwurf ist von dem Ministerialrat Freiherr *v. Biegeleben* in Darmstadt mit grosser Sachkenntnis ausgearbeitet und wurde von demselben vor der Versammlung eingehend erläutert.

Vielfach andere Anschauungen liegen den Reformen zu Grunde, welche in *Preussen* geplant wer-

den. Der Vertreter der Denkmalpflege in Preussen, Geh. Rat *v. Bremen*, machte darüber sehr interessante Mitteilungen. Auch in Preussen haben sich die bisherigen Gesetze zum Schutze der Denkmäler nicht als zureichend erwiesen. Manche Bestimmungen leiden an Unklarheit, so dass auch hier eine Neuordnung des Denkmalschutzes auf Grund umfangreicher juristischer und kunstgeschichtlicher Vorstudien erwogen wird. In Preussen legt die Denkmalpflege den Schwerpunkt der Gesetzgebung auf den öffentlichen Besitz, sowohl auf die unbeweglichen wie die beweglichen Werke. Bei der Pflege dieser Denkmäler ist ein gemeinsames Zusammenwirken der einzelnen Provinzialverbände, der Kirchen, Stiftungen und Vereine mit der Staatsbehörde anzustreben. Bei Denkmälern im Privatbesitz hat sich das jetzige preussische Enteignungsgesetz als vollkommen ausreichend erwiesen. Auch die Erhaltung bestimmter landschaftlicher Schönheiten kann dadurch gesichert werden. In einigen Fällen ist dies bereits praktisch durchgeführt worden. In dieser Beziehung zeigt sich hier also ein wichtiger Unterschied gegenüber dem hessischen Gesetzentwurf.

Ebenso unterscheiden sich die Bestrebungen der preussischen Denkmalpflege von dem hessischen Gesetzentwurf in Bezug auf die Liste der besonders zu schützenden Denkmäler. Eine derartige Liste nach einheitlichen Grundsätzen für so völlig untereinander verschiedene Provinzen, wie sie Preussen besitzt, einzuführen, hat sich als unmöglich herausgestellt. In Provinzen, welche an hervorragenden Denkmälern überreich sind, erscheint manches Bauwerk und mancher andere Gegenstand aus früheren Jahrhunderten unwichtig, der in ärmeren Gegenden volle Beachtung verdient. Alle diese Gesichtspunkte, über welche Geheimrat v. Bremen eingehend und mit juristischer und kunstgeschichtlicher Sachkenntnis berichtete, sind vorläufig indessen nur der Gegenstand ernster Erwägungen im Schosse des Ministeriums. Was davon im Laufe der nächsten Jahre Gesetz wird, hängt von dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren ab und lässt sich bis jetzt noch nicht übersehen. Jedenfalls gewann die Versammlung aus diesen Mitteilungen die Überzeugung, dass der Kultusminister in Preussen das ernste Streben hat, die Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte in ihrer hohen nationalen und künstlerischen Bedeutung zu schützen.

Allerdings hat dieses Streben seine ganz bestimmten Grenzen. Die einzelnen Minister können in Preussen mit den unter ihrer eigenen Verwaltung stehenden Denkmälern ganz nach eigenem Ermessen schalten und niederreissen, was ihnen beliebt. Gerade in den allerletzten Jahren hat z. B. die Militärverwaltung und das preussische Finanzministerium sehr schätzenswerte Denkmäler unserer vaterländischen Geschichte in Berlin vernichtet.

Unter den übrigen Gegenständen der Verhandlungen befand sich die Beratung über ein von Prof. Dehio in Strassburg geplantes »Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler«. Der ausgezeichnete Gelehrte beabsichtigt mit Hilfe von drei oder vier jüngeren Kunsthistorikern dieses Handbuch in Strassburg zu bearbeiten und fordert zu diesem Zwecke eine Unterstützung des Deutschen Reiches von 60000 Mark. Dieser Antrag ist im Laufe dieses Sommers von der deutschen Reichsregierung abgelehnt. Der in Freiburg anwesende Vertreter der Reichsregierung, Geh. Rat *Lewald,* motivierte diese Ablehnung nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern wies in überzeugender Weise nach, dass dem ganzen Plane schwerwiegende, sachliche Bedenken entgegenstünden. Die Schaffung eines derartigen Handbuches bezeichnete der Vertreter der Reichsregierung in sehr anerkennenden Worten als in hohem Grade wünschenswert. Die Subventionierung und Überwachung eines solchen Unternehmens sei indessen Sache der einzelnen Bundesregierungen, welche durch ihre Kunstverwaltungen weit eher zu einer solchen Aufsicht in der Lage wären als die Regierung des Reiches, der es an den geeigneten Organen, Sachverständigen-Kommissionen, Akademien und anderen Institutionen dafür fehle. Diesen mit grosser Sachkenntnis vorgetragenen Gründen der Kommission, welche von dem Tage für Denkmalpflege für die Vorberatung des Handbuches eingesetzt wurde, sprach der Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens, Professor Voss, den Wunsch aus, das Handbuch möge nach dem Vorbilde anderer grosser wissenschaftlicher Encyklopädien nicht von einem einzigen Gelehrten und dessen Assistenten, sondern von zahlreichen Fachmännern in den verschiedensten Teilen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz bearbeitet werden. Die Inventare der einzelnen Länder sind bisher nur zur Hälfte fertig und zum Teil bereits veraltet, so dass dieselben nicht mehr dem jetzigen Zustande der Denkmäler entsprechen. Auch wenn bei den noch nicht inventarisierten Landesteilen die vielfach zerstreute kunstgeschichtliche und geschichtliche Litteratur von Professor Dehio und seinen Assistenten in Strassburg noch so gewissenhaft benutzt wird, so können die betreffenden Gelehrten ohne Besichtigung der Denkmäler an Ort und Stelle niemals mit Sicherheit wissen, was von diesen Werken in Wirklichkeit noch vorhanden und was im Laufe der letzten Jahrzehnte zu Grunde gegangen ist. Darüber giebt die Litteratur keinen Aufschluss. Ein Bereisen und Besichtigen der Kunstwerke an Ort und Stelle ist indessen angesichts der ungezählten Tausende von Ortschaften in Stadt und Land, wo sich die beachtenswertesten Kunstwerke befinden, von einer Centralstelle aus unmöglich. Da muss die Lokalforschung zu Hilfe genommen werden. Zahlreiche Lokalforscher, Museumsbeamte, Architekten, Gymnasiallehrer mit kunstgeschichtlichen Kenntnissen und andere geeignete Persönlichkeiten können nach den an der Centralstelle aufgestellten Grundsätzen jeder sein eigenes, eng umgrenztes Gebiet bearbeiten. Alle diese Beiträge sind nach dem Vorbilde anderer Encyklopädien durch den Herausgeber des Ganzen einheitlich zu redigieren und zusammenzufassen. Ein derartiges Handbuch würde allerdings einem empfindlichen Mangel in unserer kunstgeschichtlichen Litte-

ratur abhelfen und Professor Dehio sich durch die Herausgabe desselben den lebhaftesten Dank aller Freunde der vaterländischen Kunst- und Geschichtsforschung erwerben.

Während der Beratungen in Freiburg, welche zwei Tage in Anspruch nahmen, wurden auch einzelne besonders wichtige Gegenstände der Denkmalpflege behandelt z. B. die Restaurierung einiger besonders hervorragender Baudenkmäler. Architekt *Bodo Ebhardt,* der vom Kaiser mit der Restaurierung der Hoh-Königsburg beauftragt ist, gab eine Übersicht über die Gesichtspunkte, welche für die Erneuerungsbauten bei diesem köstlichsten Juwel der deutschen Burgen-Baukunst massgebend sein werden. Ebhardt erklärte, dass die Ergänzungen sich in jeder Beziehung an das wirklich Vorhandene und an die zahlreich im Schutt gefundenen Bauteile anschliessen werden.

Über den Zustand des Strassburger Doms und die zur Erhaltung des ehrwürdigen Bauwerks geplanten Arbeiten berichtete der mit der Bauleitung des Strassburger Doms beauftragte Dom-Baumeister *Arntz;* über den Dom von Metz Regierungs- und Baurat *Tornow,* über den Münster in Freiburg Regierungs-Baumeister *Kempf.* Sehr interessante Mitteilungen über die Einrichtung von Denkmal-Archiven in Braunschweig machte der Braunschweiger Museums-Direktor *P. J. Meier,* der auf diesem Gebiete, namentlich durch das Heranziehen der Vereine des Landes eine ausserordentlich wirksame Thätigkeit entfaltet hat. Im Anschluss daran machte Professor *Clemen* sehr interessante Mitteilungen über die von ihm in der Rheinprovinz eingerichteten Denkmal-Archive. Diese Mitteilungen waren so eingehend und vielseitig, dass der Bericht nach dem Erscheinen des gedruckten Protokolls der Verhandlungen noch näher auf die von Clemen aufgestellten sehr wichtigen Gesichtpunkte eingehen wird.

Nach zweitägiger angestrengter Arbeit und dem anregendsten Ideenaustausch trennte sich die Versammlung mit dem Rufe: »Auf Wiedersehen im Herbst 1902 in Düsseldorf.« *G. M.*

URTEILE ARNOLD BÖCKLIN'S ÜBER KUNST UND KÜNSTLER[1])

Italiener: »Nein, dieser Kerl — wie heisst er doch — der Signorelli! Etwas Talentloseres habe ich nie gesehen. Ich habe mich vergebens gefragt, warum um Gotteswillen der Kerl das alles gemacht, wie er das ausgehalten hat. Von allen Seiten aus habe ich mir's angesehen, aber nirgends ist mir eine Erklärung geworden. Nichts hat der Kerl zu sagen, keinerlei künstlerischer Gedanke malerischer oder plastischer Art, keinerlei Freude an irgend etwas, nicht einmal am Können, nichts von Komposition oder Anatomie, oder was es sonst sei — lauter mühseliges geduldig nebeneinander gezeichnetes Zeug.«

* * *

»Diese alttoskanische schwarz und weisse Architektur ist sehr bezeichnend für die grossen Florentiner. Sie beweist: sie verstehen ja weder was von Architektur noch von malerischer Wirkung. Sonst könnten sie nicht die Sache immer gerade umgekehrt machen, wie sie gemacht sein will. Was soll z. B. bei dieser Bauerei wirken? Die Gliederungen und nicht die tote Mauer. Das Weiss tritt nun ohne Gnade vor Schwarz vor, weit heraus. Sie aber haben es umgekehrt hinten in ihren Füllungen, hinter schwarzen Säulen oder Pilastern. Da ist dann jede Wirkung von vornherein aufgehoben und geärgert wird man dazu. Umgekehrt sollten die Pilaster weiss sein und Füllungen etwa von poliertem schwarzem Marmor, der durch diese Behandlung auch nicht mehr so brutal zu dem Weissen stehen würde.«

»Diese Florentiner! Wenn man von den Niederländern kommt — Nacht wird's. Kinder sind sie. Beobachtungen machen giebt's nicht. Nach 50 Jahren hat Ghirlandajo noch nicht gesehen, dass gewisse Farben immer vortreten (das ist ihr Charakter, bei dem der Maler sie fassen muss), dass z. B. (in der Natur) gewisse Rot in verschiedenen Entfernungen verschieden wirken. Er aber setzt dasselbe hinten und vorn hin. Kein Raum daher, keine Ruhe folglich. Und nun: nicht einmal eine künstlerische Rechnung, eine grössere, haben sie machen können. Nirgends fällt ihnen etwas ein zur Sache. Wo ein leerer Raum bleibt, wird ein Gewandschnörkel oder ein Blumentöpfchen hingemalt. Eine Wirkung, z. B. die mit dem Teppich, mit der Mauer etc., einmal entdeckt, wird unerbittlich weiterbenutzt als das A und O.

Nie haben sie etwas zu erzählen, etwas mitzuteilen: die Niederländer sind bis in die kleinsten Fingerspitzen voll. Kinder sind die Florentiner in der Kunst, ärmliche hohle Gesellen sind diese Botticelli etc. Während so ein van Eyck-Schüler durchempfunden ist bis ins kleinste, und doch all dies Kleine nur wieder aus der liebevoll durchempfundenen, alles belebenden Idee, aus dem Grossen heraus, als mit dem Ganzen Eins er- und empfunden ist.«

»Nein, dieser Rogier van der Weyden z. B. Bis ins letzte, kleinste hinein alles belebt, alles durch und durch verstanden, alles künstlerisch, nirgends gepfuscht. Und womit und wie das gemalt ist, ist nun vollends ein Rätsel. Gemalt scheint es überhaupt nicht. Man sieht keine Arbeit, kein Sichabmühen mit widerspenstigem Material. Mit Öl, Firnis oder was wir sonst haben, ist das nicht gemalt.

Daneben nun die besten Italiener als Maler. Gleich hört's auf, überall setzt das Können aus — und nun gar an Stellen, wo sie sich unbeobachtet glauben! Nehme man selbst jedes Bild von Tizian, z. B. gleich die »liegende Venus« (Uffizien) und sehe sich den grünen Vorhang an. Meinetwegen hatte Tizian sich schon ausgesprochen und wollte sich nun nicht mehr

1) Wir entnehmen nachstehende Auszüge mit Erlaubnis des Verlages dem Ende Oktober ds. Js. bei der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München erscheinenden Buche: »Zehn Jahre mit Böcklin, Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke«. Gr. 8⁰, 17 Bogen mit 18 Abbildungen. Geb. 6 Mark.

unnütz mit Nebendingen aufhalten. Aber er brauchte, bei der andeutendsten Behandlung, nicht zu zeigen, dass er nicht wusste, wie solcher Stoff in der Ferne wirkt, wie er fällt etc. Er konnte das mit ebensowenig alles machen und zwar richtig. »Aber nein, dahinten pfuscht er eben.«

»Wir haben da einen Perugino mit seinen ganz gewöhnlichen, gemeinen Ateliergewandkniffen — und wenn gleich darauf Fra Bartolommeo sich eine Bettdecke hinlegt und sie nachmalt, wird der Kohl auch nicht fetter.«

»Ich kann diese Kerle von Italienern nicht leiden, aber ich möchte doch wieder hin. Noch ein paar Jahre, und ich spiele wieder va banque. Wollen Sie mit, gut. Sonst geh' ich allein.« (Zürich, Ende 1885.)

»Ein Volk, dass so jeden Begriff von Rechtlichkeit, Sittlichkeit und Zuverlässigkeit bei sich ausgerottet hat, wie die Italiener, von welchen jeder einzelne so absolut nur an sich und an die Befriedigung seiner Eitelkeit denkt, kann nichts werden. Übrigens waren sie zur Renaissancezeit schon gerade so.«

»Die Italiener waren stets frech, wie jeder, der unfehlbar, also kritiklos, lächelnd von sich überzeugt ist. Und der Majorität imponiert ein sicheres Auftreten immer. Danach wird einer beurteilt. Zudem sagten und schrieen sie's von jeher selbst. Daher die Rolle, die sie in Europa und besonders in dem schwerfälligen, derben oder bescheidenen Deutschland spielen konnten.«

Zum Italiener — ausnahmlos — hielt Böcklin höchstens das Verhältnis wie zu einem hübschen Haustier für möglich.

»Geschickt sind sie, diese Italiener. Sie gehen z. B. nach Paris zum Salon, sehen, was neues da ist, Glück macht, geht; sie begreifen sofort, worin das Eigentümliche liegt, und gleich machen sie's nach.«

[Das rein Malerische genügt Böcklin nicht. Auch darum liebt er z. B. die Italiener nicht, weil er ihre »Sante conversazioni« und schön posierenden Zuschauer nicht begreift.]

* * *

Deutsche: »Ja die Altdeutschen!« Jedesmal, wenn Böcklin kam, musste ich mit in die vorderen Säle der Alten Pinakothek (in den Glaspalast etc. ging er nicht). Jedesmal stand er vor seinem Rogier etc.: »Schauen sie mal hin, — die Luft in dem Zimmer[1]), die Sauberkeit, wie wohl einem da wird, — das offene Fenster, die Reinlichkeit und Verständlichkeit in der Landschaft draussen — ah!«

(Rogier van der Weyden: der Mut, die Klugheit der Rechnung, das stete Bewusstsein, welches dazu gehört, um noch solch ein Fenster zu wagen, wie auf seinem Bild in der »Alten Pinakothek!«)

Nicht die Holländer, sondern die ungesauceten bestimmten, lichtvollen Flamländer sind Böcklin so viel wert.

Immer wieder seine Niederländer (die Schwind so jämmerlich findet). Böcklin exemplifiziert auf die »Anbetung der Könige« von Rogier van der Weyden (München, Pinakothek) und sagt: »man könnte meinen, das sei bloss so blau und rot etc. ikonographisch nebeneinander gesetzt. Und ich versichere, alles ist die klügste, nirgends ein Loch lassende Berechnung, ein Exempel, welches auf jede Probe stimmt.«

Makart, Bilder in der Neuen Pinakothek: »Eine Gedankenlosigkeit, eine Verwirrung herrscht da, die unglaublich ist. Man weiss nicht, was vorn und hinten ist, warum das da ist, — nur um sich gegenseitig zu stören — man weiss nicht, mit was für einem Schädel man es zu thun hat — und daneben hängen so ruhige, einfache, klare, bewusste ältere Bilder, etwas philiströs meist, aber doch von Männern gewollt und gemalt.«

». . . Markart ist übrigens durchaus kein Schwindler. Was er macht, ist sein, und wenn es auch nicht sehr hoch steht, so hat er es doch auch nie für mehr ausgegeben. Andere haben anderes für sich darin gefunden, haben es anders genannt, und — mein Gott — er hat es sich gefallen lassen« (1885).

Marées. »Wer so wie er, wie ein Akademiker, an den ersten Schwierigkeiten, die ihn gar nichts mehr angehen sollten, scheiterte, ist doch kein bewusster grosser Künstler. Ja, er blieb in den Anfängen stecken, nahm sie schon für die Hauptsache. So ein Fuss geht bei ihm oft zwanzigmal in eine Figur. Er fing eben oben an, malte sich fest, und nun sah er das Ganze nicht mehr. Über das Aktmalen ist er überhaupt nie hinausgekommen. Und bei nichts braucht man weniger zu denken, als beim Aktmalen. Ein Lebewesen, nur weil es einmal da ist, mit grösser werdender Geschicklichkeit nachzumalen, es so oder so hin- und nebeneinanderzustellen — das heisst doch noch kein Bild malen; da fängt es ja noch gar nicht an.«

»Also er hatte keine Idee von Proportion. Das Ganze sah er nicht. Er fing oben an und endigte unten — wie Gott will.«

* * *

Lenbach. »Was man nicht gesehen hat, kann man nicht malen. Die Welt im ganzen, den Zusammenhang sah er nie. Aber er kopiert vortrefflich, weil er nur den jeweiligen Fleck für sich allein sieht und darum sagen kann: das ist lichter Ocker mit Beinschwarz.«

Gelegentlich eines Bildes von Lenbach: Kaiser Wilhelm I., in altgemachtem Rahmen: »Schmutz zu Schmutz steht immer gut.« (Das Bildnis braunsaucig, ohne Farbe zu bekennen, und der Rahmen ohne blankes Gold.) »Diese Feigheit, keine dreisten Gegensätze zu wagen. Natürlich malt er dann auch den lustigen Rahmen alt.«

* * *

Böcklin lacht fürchterlich über Leibl, der drei Jahre in einer Dorfkirche gesessen, um drei alte Weiber zu malen, unter anderm auch eine Haube, die zu sticken viel leichter gewesen wäre. »Muss das ein langweiliger, denkfauler Kerl sein!«

1) Gemeint ist Nr. 100 (Kat. v. 1898) »St. Lukas, der die Madonna zeichnet«. A. d. H.

»So die Sorte Leibl sagt: Wer das Glas da täuschend machen kann, hat mehr geleistet als der ganze Schwind. — Sieh her: Wenn nun noch eine Hand dazukommt und einer malt die ebensogut mit. — Das ist noch mehr. — Und wenn dazu noch ein Kopf kommt, der das Glas und die Hand am Mund hat. — Das ist das Höchste. — Wenn der Kopf nun aber Beine hat und geht. — Das kann man nicht mehr machen. — Nein, du nicht. Aber das kann Schwind. Der kann die Leut' auch noch schweben und schwimmen machen, dass man's glaubt. Wer hat nun mehr Natur von euch?«

AUSGRABUNGEN IN ST. DENIS

In St. Denis hat man vor einem halben Jahre ein altes verbautes Haus zwischen der ehrwürdigen Kirche, der Grabstätte der französischen Herrscher, und dem neuen Stadthause abgerissen und dabei allerlei Funde gemacht, die zu weiteren Nachforschungen reizten und interessante Ergebnisse brachten. Es handelt sich nach den aufgefundenen Gegenständen mit Sicherheit um einen merovingischen Friedhof, dem an der nämlichen Stelle ein römischer Friedhof vorangegangen war. Dass sich hier eine römische Grabstätte befand, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil die Römer ihre Toten in gewisser Entfernung von ihren Städten an den Landstrassen zu bestatten pflegten. Eine alte Römerstrasse, von der noch Spuren vorhanden sind, führte aber von Paris nach St. Denis. Auch die Nähe der Steinbrüche, welche das Material zu den Särgen lieferten, musste der Anlage eines Friedhofes an dieser Stelle das Wort reden. Dass die auf die Römer in der Herrschaft folgenden germanischen Franken einfach fortfuhren, den Friedhof zu benutzen, ist natürlich, und ebenso natürlich war es, dass der Merovingerfürst Dagobert hier eine Kapelle bauen liess, als Grabstätte für sich und seine Nachfolger. Nach den Dimensionen der heute noch unter der gotischen Kirche befindlichen romanischen Krypta war diese Grabstätte ganz bescheiden gedacht und weit von der späteren Grösse und Pracht der Kirche entfernt. Ihre Errichtung liess also die meisten Gräber auf dem Friedhofe unangetastet, und wahrscheinlich wäre es in der Zeit Dagobert's eine grosse Thorheit gewesen, die Heiligkeit der Gräber zu verletzen. Vermutlich war der Friedhof damals noch benutzt, und die Einwohner hätten es nicht ruhig hingenommen, wenn man die Gebeine ihrer Vorfahren einfach herausgeworfen hätte. Zur Zeit des heiligen Ludwig, der die Kirche von St. Denis ungefähr in ihrer jetzigen Gestalt errichten liess, hatten dann vielleicht die Pariser die Gewohnheit verloren, ihre Toten hier zu bestatten, und um die alten Gräber kümmerte man sich nicht mehr, so dass der König ungestört seinen Neubau aufführen konnte. Und zwar scheint man die in dem für den Kirchenbau gebrauchten Raume befindlichen Särge einfach in dem nicht gebrauchten Teile eingescharrt zu haben. So erklärt sich der Zustand des Erdreiches und die Lage der aufgefundenen Gegenstände, aus der unzweifelhaft hervorgeht, dass der ganze Boden bis zu einer gewissen Tiefe aufgewühlt und durcheinander geworfen worden ist. Mit dem Humus vermischt finden sich zahlreiche Scherben, Knochen, verstümmelte Steinsärge u. s. w.

Das alte Haus, welches an dieser Stelle stand und jetzt niedergerissen worden ist, war ein malerisches und schmutziges Gemenge von alten Mauern und späteren Zuthaten. Noch jetzt sieht man in der allein noch stehenden Mauer hohe gotische Spitzbogenfenster, die später vermauert und durch kleine viereckige Löcher ersetzt worden sind. Im Mittelalter stand hier eine »den drei Schutzpatronen« geweihte Kirche, die aus drei kleinen Kapellen, St. Michel du Gré, St. Barthélemy und Ste. Geneviève entstanden war. In den Religionskriegen wurde die Kirche der drei Schutzpatrone nach der Schlacht bei St. Denis 1567 von den Calvinisten geplündert und in Brand gesteckt, ihr völliger Untergang scheint jedoch erst mit der grossen Revolution gekommen zu sein, als die Volkshaufen von Paris kamen, die Königsgräber der Abtei öffneten, die Gebeine herauswarfen und den reichen Skulpturenschmuck verstümmelten. Die Abtei mag damals in ihrer für die Ewigkeit gefügten Kraft der wütenden Menge widerstanden haben, die kleinere Nachbarin aber wurde so gründlich verwüstet, dass sie hinfort nicht mehr zu ihrem ursprünglichen Zwecke benutzt werden konnte. Arme Leute nisteten sich in den Ruinen ein, verstopfen die zu grossen Fenster und Thüren, teilten den hohen Raum in mehrere Stockwerke, bauten Kamine und Zwischenwände, kurz sie thaten, was die Leute von Verona mit ihrem Amphitheater gethan haben. Dieses Gemisch von altem Glanze und neuer Armut ist nun verschwunden, und die Ausgrabungen, die eifrig fortgesetzt werden, haben bis jetzt die folgenden Gegenstände zu Tage gefördert: den Grabstein eines Priesters vom Jahre 1576, einige schlecht erhaltene Holzschnitzereien, den Schlussstein eines gotischen Gewölbes in Form einer Gänseblume, mehrere Kapitelle, eins davon korinthisch mit römischen Figuren, ein anderes mit drei christlichen Heiligenfiguren, weshalb man es zum Kapitell der drei Schutzpatrone gestempelt hat, ein drittes hat byzantinische Anklänge und ein viertes ist schwer zu bestimmen, zeigt aber entfernte Ähnlichkeit mit den Kapitellen der ägyptischen Tempel von Edfu.

Schon allein aus den bisher genannten Funden geht hervor, dass sich in diesem Boden Reste sämtlicher Kulturen befinden, die von der Römerzeit bis zum Anbruch der Neuzeit in Frankreich geblüht haben. Und die weitere Liste der Funde bestätigt diese Thatsache. Es sind zu nennen: mehrere sehr schöne eiserne Kaminplatten im reinsten Louis XVI.-Stil; ein zerbrochener gallorömischer Topf, der zu weiteren Nachgrabungen vorzüglich reizte; eine Menge gallorömischer und merovingischer Gefässe, die meisten allerdings in sehr schlechtem Zustande, einige Asche enthaltend; dann wurden mehrere Sarkophage aus derselben Zeit entdeckt, verziert mit einem vermutlich symbolischen Ornament: einer Art Rose, gebildet von zwei parallelen Linien, die sich wellig um eine Art Stern winden; auf dem Deckel eines dieser Steinsärge ist das Alpha und das Omega eingemeisselt, in dem anderen befindet sich, ebenfalls in den Stein gehauen, eine Art erhöhtes Kopfkissen; ein bisher unberührter Sarkophag wurde geöffnet, er enthielt die leicht kenntlichen Reste einer jungen Frau, die aber bei der ersten Berührung zusammenfielen; eine Menge Gürtelschnallen, merovingische Schwerter, Speereisen, Löffel und eine Anzahl so verbogener Bronzestücke, dass ihre Bestimmung nicht erkannt werden kann; von zahlreichen Skeletten hat man Bronzeringe abgenommen, ausserdem waren einige wenige Fetzen Brokat und Wollentuch erhalten; schliesslich sind zu nennen eine Menge Bronzenägel von den Särgen und Silbermünzen von Philipp August, Karl VI., Franz I., Karl VIII., Heinrich III. und Gaston von Orleans. Die schönsten Funde sind: eine Bronzemünze aus dem Jahre 250 von Magnantius, dem Unterbefehlshaber des Constantius, welcher letztere von ihm ermordet wurde; eine zwölf Centimeter lange, ausserordentlich delikat ciselierte goldene Nadel und ein kleines goldenes Medaillon von ovaler Form, mit Rubinen und Achaten besetzt.

Die Stadt St. Denis, oder wenigstens ein Teil der Stadt-

väter, hegt die Absicht, das Grundstück, wo die Funde gemacht worden sind, zu kaufen und unter Benutzung der noch stehenden Mauer der alten Kirche ein Museum zu errichten, worin die ausgegrabenen Gegenstände mit anderen in St. Denis existierenden Kunstwerken ihren Platz finden sollen. Es wäre sehr zu wünschen, dass dieser Plan ausgeführt würde, denn im anderen Falle dürfte das Grundstück sicherlich mit einem modernen sechsstöckigen Miethause bebaut werden, was den Eindruck der ehrwürdigen Abteikirche daneben ungemein beeinträchtigen würde. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

EINE NEUE STIFTUNG CARL JACOBSEN'S

Kopenhagen. Dass der Mann, dem die Ehre gebührt, für die Kunstpflege Dänemarks zur jetzigen Zeit am rüstigsten und mit dem grössten Erfolge gewirkt zu haben, kein Maler, kein Bildhauer, kein Baumeister und kein Gelehrter, sondern ein Bierbrauer ist, davon hat wohl schon jetzt die gesamte kunstinteressierte Welt gehört und gelesen. Der Name *Carl Jacobsen* ist so oft als derjenige eines der grössten Mäcenaten aller Zeiten genannt worden, dass er selbst dem oberflächlichen Zeitungsleser bekannt sein muss; demungeachtet wird es doch den meisten als recht überraschende Neuigkeit kommen, dass er eben in diesen Tagen sein Vaterland mit einer Dotation für Kunstzwecke bedacht hat, die sich auf nicht weniger als zehn Millionen Kronen beläuft. Ehe ich über diese grossartige Gabe etwas näheres berichte, werde ich erst an die vorausgehenden Schenkungen und Stiftungen sowohl des älteren, 1887 verstorbenen, J. C. Jacobsen's, als diejenigen des Sohnes, Carl Jacobsen's, erinnern.

Jacob Christian Jacobsen brachte die von seinem Vater geerbte Brauerei besonders dadurch auf eine sehr bedeutende Grösse, dass er sie nicht nur mit ausserordentlicher Tüchtigkeit, sondern auch nach streng wissenschaftlichen Grundsätzen leitete; von 1847 war in längerer Zeit sein »Alt-Carlsberg« die einzige dänische Brauerei, wo »bayrisches« Bier produziert wurde, und schnell wuchs sie derart hinan, dass Jacobsen nicht allein als einer der angesehensten, sondern auch als einer der reichsten Bierbrauer der Welt dastand. Dann dauerte es auch nicht lange Zeit, ehe er die lange Reihe von patriotischen Unternehmungen in Gang brachte. Als im Jahre 1859 das schöne und prächtig ausgestattete Schloss Frederiksborg den Flammen ein Opfer geworden war, trat Jacobsen für seine Wiederaufführung rüstig in die Schranke; die innere Einrichtung der beiden mächtigen Schlossflügel bezahlte er, das Zimmer des Kirchenflügels liess er Carl Bloch mit einigen zwanzig neutestamentlichen Bildern schmücken, und für den Schlosshof schenkte er später eine Kopie des 1683 von den Schweden weggeführten malerischen und figurenreichen Springbrunnens, ein Hauptwerk Labewolff's. Seine grösste That war aber die Stiftung des »Carlsberger-Fonds«, eines wissenschaftlichen Instituts, welches seine umfassende Bedeutung für nordisches Geistesleben durch die Zeiten bewahren wird. Ursprünglich mit einer Million Kronen, später mit noch einer ähnlichen Summe dotiert, wurde der Fond endlich der Erbe der ganzen Alt-Carlsbergbrauerei und verfügt jetzt über Jahreseinnahmen von Hunderttausenden, welche für wissenschaftliche Zwecke verwendet werden.

Sein einziger Sohn, Carl Jacobsen, stand auch nicht nach dem Tode des Vaters mit leeren Händen da; schon von 1871 betrieb er die Brauerei »Neu-Carlsberg«, und unter seiner energischen Leitung wuchs diese darart heran, dass sie jetzt die grösste des Carlswerks ist. Wie der Vater vorzugsweise die Wissenschaft unterstützt hatte, wendete der Sohn sein Interesse hauptsächlich den bildenden Künsten zu. Seine erste bedeutende Stiftung war die »Albertina«, 1879, ein Legat für die Ausschmückung von den Plätzen, Strassen und öffentlichen Anlagen Kopenhagens; ursprünglich war das Legatkapital 100000 Kronen, aber später ist es bedeutend vermehrt worden; sehr gross ist schon die Zahl der prächtigen Bronzeabgüsse von Statuen und Gruppen, besonders antiken, welche teils für die Zinsen des Legatkapitals, teils durch Extrabeiträge des Stifters ausgestellt sind. Im Jahre 1882 gründete er die jetzt weltberühmte »Carlsberg-Glyptothek«, deren Abteilung für moderne Skulptur seit 1897, nachdem sie als Gabe der Stadt Kopenhagen überwiesen worden, in einem dafür aufgeführten monumentalen Museumsgebäude angebracht ist. Die grossartige Sammlung von antiken Originalen, eine der bedeutendsten der Welt, schenkte Jacobsen 1899 der Öffentlichkeit und dotierte ausserdem eine Million Kronen — welche Summe von Staat und Kommune suppliert werden soll — für das dadurch nötig gewordene Museumsgebäude. Die Staatssammlung von Skulpturen, deren Direktor er seit 1896 ist, hat er mit bedeutenden Gaben bereichert; ausserdem hat er und seine Frau gemeinsam vier »Carlsberglegate« gestiftet, je mit einem Kapital von 250000 Kronen. Von diesen Legaten sind die drei (das vierte ist ein »Arbeiterlegat«) für künstlerische Zwecke bestimmt; die bisherigen Priellate sind u. a. die Aufführung der prachtvollen »Jesuskirche« und das »Kunstindustriemuseum Kopenhagens«. Im Vergleich mit den hier genannten Stiftungen muss man es für Kleinigkeiten rechnen, dass Jacobsen 1886 ein grossartiges Monument für den dänischen Seehelden Ivar Hendtfeldt errichten liess, dass er 1887 mit einem Kreise von eingeladenen Gelehrten eine kunstarchäologische Reise nach Griechenland unternahm, und dass er 1888 auf eigene Kosten eine umfassende Ausstellung französischer Kunst, 1897 eine internationale Kunstausstellung zu Kopenhagen veranstaltete.

Es dreht sich hier, wie man aus dem Vorstehenden leicht sehen wird, um so grossartige Schenkungen eines einzelnen Privatmannes, wie sie wohl sonst niemals für künstlerische Zwecke gespendet sind; allein die der Öffentlichkeit geschenkten Antiken repräsentieren für sich einen Wert von mehr als 10 Millionen Kronen. Und doch sollte es dem Herrn Jacobsen gelingen, seine Mitwelt kraft einer von keinem seiner Landsleute geahnten fürstlichen Gabe zu überraschen.

Ganz einfach: Herr Carl Jacobsen, Museumsdirektor, Dr. Honoris causa der Kopenhagener Universität, vor allem aber »Dänischer Bürger und Bierbrauer«, hat vor einigen Tagen der Öffentlichkeit mitgeteilt, dass er die Brauerei Neu-Carlsberg, deren jährlicher Überschuss auf wenigstens 600000 Kronen angesetzt worden ist, dem »Carlsbergfond« überweisen will; zwei Drittel der Einnahmen sollen der Kunst zu gute kommen. Über die endliche Ordnung der Sache liegt noch nichts weiter vor. Wahrscheinlich wird man doch das Nähere binnen kurzem erfahren; ich werde dann alsbald den Lesern der »Kunst-Chronik« davon berichten. *SIGURD MÜLLER.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum ist für kurze Zeit ein spätgotischer Schnitzaltar der Kirche zu Waase auf der Insel Ummanz ausgestellt, welcher behufs Wiederherstellung nach Berlin gesandt war. Das Werk gehört nach der Marke (flache Hand) zu einer Reihe in Antwerpen gefertigter Arbeiten, die unter sich mehr oder minder verwandt vom Rheinlande über Nordwestdeutsch-

land und das gesamte baltische Küstengebiet verbreitet sind.

Der 2,40 Meter hohe Altar teilt sich in eine erhöhte Mittelstaffel und zwei niedrigere Seitenteile. In der Mitte ist die Darstellung der Kreuzigung, in der unteren Hälfte die Gruppe der Leidtragenden, — links davon die Kreuztragung mit dem Motive des den Heiland mit dem Fusse stossenden Schergen, rechts: Klage um den Leichnam des Herrn. Den oberen Abschluss der Staffeln bilden reiche durchbrochene Masswerk-Baldachine, die Rahmen enthalten kleine Reliefs der sieben Sakramente und aus der Passion. — Unter den drei Hauptdarstellungen finden sich drei Vorgänge aus dem Leben des Thomas Becket, Erzbischofs von Canterbury. Hier fehlen einzelne Figuren. Die Wiederherstellung erstreckte sich im Schnitzwerk nur auf die Ergänzung fehlender Gliedmassen, Gewand- und Waffenteile an den Figuren und die Erneuerung des abgebrochenen architektonischen Zierwerks. Eine sorgfältige Reinigung ergab fast die alte Farbenfrische, so dass nur wenig nachgeholfen zu werden brauchte; mehr gelitten hatte die Vergoldung, ist aber mit grösster Sorgfalt in den abgeblätterten Teilen festgelegt oder erneuert worden.

Die Malereien auf den Klappflügeln stellen dar bei geöffnetem Schrein je zwei dem Kreuzestode voraufgehende und folgende Vorgänge, links: Abendmahl und Verrat, rechts: Auferstehung und Pfingstfreude, darüber im oberen Teile der Mittelstaffel: Christus erscheint der Maria und Gang nach Emaus. Die geschlossenen Flügel zeigen oben: Sinnbilder der Passion, unten: Abraham und Melchisedek, die Messe des Papstes Gregor und den Mannaregen.

Die Ergänzung des Schnitzwerks ist in der Holzschnitzklasse des Königlichen Kunstgewerbe-Museums, die Wiederherstellung der Malereien sowie der Polychromie und Vergoldung in den Werkstätten der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin erfolgt. Das Ganze ist ein Werk von ungewöhnlichem Reichtum und Farbenpracht.

Dresden. *Königliches Kupferstichkabinett.* Für den Monat August waren fast ausschliesslich Neuerwerbungen sächsischer Künstler zur Ausstellung gelangt. An erster Stelle ist Max Klinger — bisher schon hier vollständiger als irgendwo sonst vertreten — zu nennen mit der ersten Fassung der später verworfenen Platte zur Radierung »Elend« und den acht Vignetten zu seinem Jugendwerke Amor und Psyche, Probedrucken von den unzerschnittenen Platten, ferner Otto Greiner mit seinem neuesten Ex-libris für den Grafen Rex in Dresden als Federlithographie. Von Dresdener Künstlern erblickt man u. a. Georg Jahn's fleissigen Mädchenkopf, eins seiner besten Werke, etwas gewaltsame Lithographien Lührig's, Vorsatzpapiere und Buchillustrationen von Cissarz und vor allem eine ganze Reihe stimmungsvoller Radierungen und Steindrucke von Otto Fischer. Als Neulinge treten dagegen auf: Marie Gey mit meist kleinen Landschaften, Blumen oder Tierstücke darstellender Radierungen und Irma Meinhold, die sich an die Wiedergabe malerischer Ecken Dresdens gemacht hat. Einige künstlerische Amateurphotographien von Julius Hofmann in Wien, Nikolaus Perscheid in Leipzig und Hugo Erfurth in Dresden vervollständigen die diesmalige Ausstellung.

Berlin. Vor einigen Monaten befand sich *Böcklin's* grosses Werk »Die Pest«, eine der machtvollsten unter den letzten Schöpfungen des Meisters, in Berlin, aber sozusagen incognito. Professor Hauser sollte das leider nicht ganz vollendete Gemälde firnissen. Damals schwebten, wie bereits mitgeteilt, Verhandlungen, diesen Schatz unserer Nationalgalerie zu sichern und die Landeskunstkommission hatte sich bereits für die Erwerbung entschieden, als aus irgendwelchen Gründen eine Verzögerung eintrat und so in letzter Stunde noch das Bild aus Mitteln der Gottfried Keller-Stiftung für die Schweiz angekauft wurde und für Berlin verloren war. —

Um so erfreulicher und dankenswerter ist es daher, dass uns doch noch Gelegenheit geboten wurde, es zu sehen und uns von dieser packenden Kunst erschüttern und erheben zu lassen. Mit jenem anderen, kleineren Gemälde, das die apokalyptischen Reiter darzustellen scheint, von dem Meister aber »Der Krieg« genannt worden ist, war »Die Pest« und der Kopf eines trauernden Weibes im Gebäude der Berliner *Secession* in der Kantstrasse für kurze Zeit ausgestellt.

Es fällt sofort auf, dass Böcklin mit dem neuen Bilde genau dieselbe künstlerische Idee verkörpern wollte, die er im »Krieg« dargestellt hatte. Drei mächtige Gestalten jagen auf wild vorwärts stürmenden, stier blickenden Rossen durch die Luft, der sensenschwingende Tod, dessen Rappe eine Glocke um den Hals hat, eine schaurige, meisterhafte Schöpfung, ein wildes, heulendes, die Arme emporwerfendes Weib mit nacktem leichenfarbenem Oberleib, und ein rotbärtiger Recke, der in der erhobenen Rechten vernichtungsfroh einen gewaltigen Hammer trägt. Tief unter diesen in wilder Lust dahinbrausenden Reitern liegt still und friedlich, geschmückt mit Thoren und Türmen, in bergiger Landschaft eine Stadt. Dieses Landschaftsbild hat der Meister in wundersame, ergreifende Stimmung getaucht und so in wahrhaft grossartiger künstlerischer, ja monumentaler Art ruhige Sicherheit und unaufhaltsames Verhängnis gegeneinander gestellt, so mit der Kraft des Genies auch dem alten Wort Gestalt gegeben: Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen. —

Und gerade dieser packende Gegensatz ist es, der »Die Pest« über das sonst ganz ähnliche Gemälde »Der Krieg« erhebt. Aber in ihm offenbart sich doch auch die Kunst des Meisters nicht minder stark. Hier sind es bekanntlich *vier* wildbewegte Reiter, die auf schnaubenden Rossen die Lüfte durchziehen, während die unten hingelagerte befestigte Stadt bereits zum grossen Teil von einem Flammenmeer verschlungen ist. Furchtbar und erschütternd ist der Anblick dieser brennenden Häuser; die purpurne Glut ist mit überzeugender Farbenwucht geschildert. — Aber zwingender, wie gesagt, ist doch die Wirkung jenes fast um das Doppelte grösseren Bildes, obgleich dieses nicht so durchgearbeitet, nicht vollendet und in zeichnerischer Hinsicht nicht einwandfrei ist. Letzteres gilt auch von dem Kopf einer weinenden Frau, aber auch diese Arbeit behandelt ihren Gegenstand, was den inneren Gehalt betrifft, so meisterlich, dass man sich über alles Äusserliche gern hinwegsetzt.

Ausser der Sammlung Böcklin'scher Schöpfungen war auch die *Leibl'scher Werke* in der Secession um eine Reihe höchst interessanter und wertvoller älterer und neuerer Arbeiten im Laufe der Ausstellung bereichert worden. Unter ihnen ragt das Porträt eines alten schwarzgekleideten Mannes besonders hervor; damit ist schon gesagt, dass es sich hier um ein vollendetes Meisterwerk handelt. Breiter und wuchtiger noch ist es gemalt, als man es sonst von Leibl gewohnt ist, trotzdem aber mit grösster Feinheit und Sorgfalt durchgeführt. Das Bild ist eine der lebensprühendsten Menschenschilderungen, die man sehen kann und von einer wundervollen Abrundung und Ruhe.

Über *Th. Th. Heine's* nachträglich in die Ausstellung gekommenes Bild kann man ernsthaft kaum reden. Die Karikaturen dieses geistvollen Künstlers sind oft von hinreissendem Witz erfüllt. Aber woran man, wenn es in dem anspruchslos kleinen Format einer Illustration oder eines Folioblattes auftritt, seine Freude haben kann, das wirkt, in dieser Riesengrösse ausgeführt, beinahe fratzen-

haft und ganz ungraziös. Dass das Bild zeichnerisch gut ist, das ist selbstverständlich, auch malerisches Empfinden spricht aus den harmonisch abgestimmten Farben. Aber dieser in ein rotes Narrenkleid gesteckte »Perseus«, diese in ein graues Kleid nach der Mode der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts gekleidete steife »Andromeda« und dieser schwarzgelbe Drache, den man erst mühsam aus dem Meer des strömenden roten Blutes heraussuchen muss, sie sind eben wegen ihrer kolossalen Grösse doch allzu langweilig und witzlos, als dass sich in die Freude über die malerischen Qualitäten des Ulks nicht das Bedauern darüber mischen sollte, dass ein bedeutendes Talent soviel Zeit und Mühe verschwendet hat, sicherlich nur aus Caprice. Als Satire, wie es scheint mit einem Seitenhieb auf Corinth's in der Zusammenstellung der Kostüme ja auch recht skrupelloses treffliches Bild »Perseus und Andromeda«, wäre das Heine'sche Bild famos, aber seine Wirkung würde viermal so gross sein, wenn es selbst um das Vierfache kleiner wäre! *P. W.*

PERSONALIEN

Karlsruhe. Als Nachfolger von Hermann Götz ist soeben Professor *Karl Hoffacker* zum Direktor der Grossherzoglichen Kunstgewerbeschule ernannt worden. Diese Nachricht wird allseitig mit Freude begrüsst, nur in Zürich nicht, wo man den frischen Zug, den Hoffacker in die dortige Organisation gebracht hat, schon angenehm zu spüren begann, und wo man herzlich bedauert, die erst vor wenig Monaten gewonnene Kraft wieder verlieren zu müssen.

NEKROLOGE

München. Der hier wohnhafte Schweizer Landschaftsmaler *Adolf Stäbli* ist am 21. September nach längerer Krankheit hier gestorben. Er ist auf der hiesigen diesjährigen Internationalen Kunstausstellung mit zwei grösseren Gemälden vertreten, von denen das eine mit der ersten Medaille ausgezeichnet worden ist und, wie verlautet, für die Pinakothek angekauft werden soll. §

Berlin. Hier starb am 18. September, 62 Jahre alt, Professor *Karl Ludwig.* In Römhild in Sachsen-Meiningen 1839 geboren, ging er, nachdem er sich zuerst als Bildhauer versucht hatte, in München zur Malerei über, und studierte zunächst in Piloty's Atelier. Bald aber beeinflusste ihn der Alpenmaler Alexander Calame, und dieser Richtung ist er auch später treu geblieben. Er war 1877 bis 1880 als Professor an der Stuttgarter Kunstschule thätig und lebte seitdem in Berlin. Er bestrebte sich in seinen Hochgebirgsbildern grösster Naturtreue; den neueren Bestrebungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei war er indessen durchaus abhold. Die Nationalgalerie besitzt von ihm eine Darstellung vom St. Gotthardtpass. -r-

Berlin. Am 13. September starb hier der Porträtmaler *Hugo Danz.* -r-

DENKMÄLER

Berlin. Der *Kaiser* will seiner Mutter gegenüber dem in Brütt's Atelier seiner Vollendung entgegengehenden Denkmal Kaiser Friedrich's vor dem Brandenburger Thor *ein Denkmal* errichten, das ebenfalls von zwei Büsten begleitet sein und dessen Anlage derjenigen der Siegesalleegruppen entsprechen soll. -r-

Berlin. *Fritz Klimsch* hat eine ausgezeichnete *Marmorbüste Rudolf von Gneist's* geschaffen, die von der Witwe des grossen Gelehrten der Universität gewidmet ist, und die demnächst in der Aula aufgestellt werden soll. -r-

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 2. 17. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTERZIEHUNGSTAG IN DRESDEN AM 28. UND 29. SEPTEMBER

Das alte liebe Dresden hat in den letzten Septembertagen in seinen Mauern einen Kongress beherbergt, der, wenn auch nicht einer der bedeutendsten und erlauchtesten, so doch gewiss einer der merkwürdigsten unserer Zeit gewesen ist. Wir sind es ja bei der Leichtigkeit unseres Reiseverkehrs gewöhnt, dass sich die Vertreter irgend eines Geschäftszweiges oder Sports irgendwo zur Beratung ihrer Interessen zusammenfinden. Über einen Kongress von Liebigbildersammlern würden wir uns so wenig wundern wie über einen Kongress von Kanarienvogelzüchtern. Aber einen Kongress von Künstlern, Kunstkritikern, Verlegern, Professoren und Schulmeistern hätte man noch vor wenigen Jahren für ein Ding der Unmöglichkeit gehalten, weil man nicht gewusst hätte, welches gemeinsame Interesse diese Männer zusammenführen könnte. Die Kunstgelehrten mögen einzelne Künstler noch so sehr preisen, sie befinden sich ihnen gegenüber doch gewöhnlich in der Rolle eines unglücklich Liebenden, denn die Künstler, die sich ihr Lob gefallen lassen, widmen ihnen im geheimen eine Geringschätzung, die nahe an Verachtung grenzt. »C'est le propre des littérateurs de ne rien entendre aux choses des arts plastiques« hat noch kürzlich wieder einer der führenden Meister unserer Zeit geschrieben. Und würde ihm wohl ein Künstler widersprechen? — Nun, die gemeinsam empfundene Not der Zeit hat die Parteien einander genähert, ja sie zu gemeinsamer Aktion gebracht. Darin liegt die symptomatische Bedeutung dieses Kunsterziehungstages für unser deutsches Kulturleben, die grösser ist als die Bedeutung aller einzelnen hier gepflogenen Erörterungen.

Wenn nicht der Lehrer, der Universitätsprofessor, der Schriftsteller, der Künstler, jeder auf seinem Gebiete, an dem Menschenmaterial seines Wirkungskreises einen empfindlichen Bildungsmangel bemerkt hätte — nie hätten sie sich in Dresden vereinigt. Der Mangel aber war überall derselbe, Verkümmerung des Anschauungsvermögens, des Farbensinns, Unfähigkeit, das Geschaute mit den einfachsten Mitteln bildlich auszudrücken. Die ursprüngliche Befähigung zu diesen Dingen fehlt nirgends, sie ist in geringerem oder grösseren Masse einem Jeden, der sehen kann, angeboren. Es handelt sich nur darum, die Keime durch sorgsame Pflege zur Entwickelung zu bringen. Die Hebung des Kunstgefühls und Kunstverständnisses in unserem Volke und damit das Schicksal unserer bildenden Kunst hängt davon ab. Alle Mittel einer somit erforderlichen künstlerischen Erziehung zu beraten, war die Aufgabe der Dresdner Tage. Die Verhandlungen haben gezeigt, dass Praktiker und Theoretiker, Künstler und Pädagogen, sich keineswegs in allen Punkten einig waren; das Programm wies ferner eine Lücke auf, indem es die Pflege der Naturanschauung als Vorstufe zur Kunstanschauung nicht ausdrücklich berücksichtigte — aber diese Mängel waren sekundärer Art gegenüber dem einen grossen Erfolge, dass überhaupt ein erster Schritt vor der Öffentlichkeit gethan wurde. Den Männern, die die Anregung dazu gegeben haben, vor allem dem hochverdienten Leiter der Verhandlungen, dem Geheimrat von Seidlitz in Dresden, gebührt der Dank aller deutschen Kunstfreunde dafür. Ihr Aufruf hatte ein lauteres Echo gefunden, als sie selbst es wohl erwartet hatten. Namentlich ist es als eine Errungenschaft zu bezeichnen, dass vierzehn Vertreter deutscher Landesregierungen und ausserdem eine Reihe von Delegierten der Grossstädte erschienen waren.

Nach einem Begrüssungsabend in den weiten Räumen des Dresdner Vereinshauses wurden die Verhandlungen am 28. September in dem Parthenonsaal des Albertinums eröffnet, der beinah zweihundertfünfzig Teilnehmern einen etwas beschränkten Raum gewährte. In den angrenzenden Sälen hatte eine kleine Ausstellung Platz gefunden, die zu den Thematen der Beratungen ein ausgewähltes Anschauungsmaterial darbot. Das Programm für den ersten Tag war reich, fast zu reich. Neun Gegenstände wurden in sieben Stunden besprochen. Aber die Teilnehmer bewiesen eine musterhafte Ruhe und Ausdauer. Bei einer geschäftlichen Vorberatung am Abend des 27. September war vereinbart worden, dass jeder der Referenten in einer Redefrist von einer Viertelstunde die wesentlichen Punkte seines Berichtes zusammenfassen sollte, so dass für die Debatten Zeit genug übrig blieb. Als erster sprach der Hamburger Lehrer *R. Ross* über das Kinderzimmer, d. h. mehr noch über die Spiele, deren Tummelplatz das Kinderzimmer bildet, als über die Ausstattung dieses Raumes. Er wies auf den

symbolischen Charakter des Spieles hin als einer Äusserung der kindlichen Phantasie und Illusionsfähigkeit. In diesem Sinne warnte er vor allzu zahlreichen und allzu subtil ausgestatteten Spielsachen. Die sogenannten Beschäftigungsspiele wurden als für eine künstlerische Erziehung unbrauchbar abgelehnt. Die Fragen des Bilderbuches und des Wandschmuckes konnten im Hinblick darauf, dass für sie besondere Referate bevorstanden, nur kurz berührt werden. Anfechtbar war die Behauptung des Redners, dass Plakate zum Schmuck des Kinderzimmers ungeeignet seien. Warum denn, vorausgesetzt, dass die Plakate künstlerisch wertvoll sind? — Der zweite Redner, Bauamtmann *Theodor Fischer* aus München, behandelte das Schulgebäude in ausführlicherer Darlegung. Sein Ideal eines an ruhigem, würdigen Platze gelegenen, künstlerisch gegliederten und mit echten Materialen aussen und innen einfach geschmückten Schulhauses mit einem baumbepflanzten Hofe ist selten genug erreicht worden. Der Redner wünschte für das Äussere Anschluss an die traditionellen lokalen Stilformen, für die Ausstattung des Inneren grundsätzliche Vermeidung aller falschen Pracht an getönten Stuckornamenten und dergleichen, dagegen kräftige Tönung der Schulräume in vollen Farben. In der anschliessenden Debatte kamen zum erstenmale die Missverständnisse der auf anderem Standpunkte stehenden Verwaltungsbeamten zum Ausdruck. Der Dresdner Oberbürgermeister protestierte gegen einige abschätzige allgemein gehaltene Bemerkungen Fischer's über die bisherigen Schulbauten, wenigstens insoweit sie Dresden beträfen, und der preussische Schulinspektor von Gizycki befürchtete einen ernsten Konflikt zwischen den künstlerischen Postulaten und denen der Zweckmässigkeit und Hygiene.

Während Graf Kalckreuth den Vorsitz übernahm, referierte als dritter Geheimrat *von Seidlitz* über den künstlerischen Wandschmuck des Schulraumes und Kinderzimmers. Mehr noch als Reproduktionen alter oder neuerer Kunstwerke seien die graphischen Originalwerke, namentlich Lithographien zeitgenössischer Künstler, hierfür geeignet. Farbigkeit sei unter allen Umständen der Farblosigkeit des Wandbildes vorzuziehen. Indem die Stoffe der Bilder aus dem Heimatgebiet der Schule geschöpft würden, müsse der Anschluss an die Heimatkunst gesucht werden. Die letzten Ausführungen des Redners, die mit gutem Grunde davor warnten, das Bild in der Schulstube zum Gegenstand belehrender Auseinandersetzungen zu machen, entfesselten eine Debatte, in der, wie vorauszusehen war, die Pädagogen sich das Recht, zu unterrichten und zu leiten, auch in diesem Falle nicht nehmen lassen wollten. An vierter Stelle behandelte Dr. *G. Pauli* das Bilderbuch als Mittel künstlerischer Erziehung. Er verlangte nur das eine, dass ein Künstler einheitlich die Herstellung des ganzen Bilderbuches leite, nicht etwa lediglich für den illustrativen Teil sorge. Im übrigen könne man als Betrachtender und nicht Schaffender keine Vorschriften machen, sondern nur auf Grund der eignen Erfahrung konstatieren, dass das Kind in den Bildern des Bilderbuches Gegenstände erkennen wolle, dass es lustig sein wolle und Nahrung für seine allezeit geschäftige Phantasie suche. In der äusseren Form der Darstellung würdige es am besten den kräftigen Umriss und entschiedene leuchtende Farbengebung. Auch dieser Redner warnte davor, das Bilderbuch zum Gegenstande irgend welcher schulmässigen Erörterung durch den Lehrer zu machen; dagegen könnten allerdings wohl auch die Schulbücher in den Dienst einer Erziehung zur Kunst dadurch gestellt werden, dass man bei ihnen Druck und Ausstattung einer künstlerischen Leitung überliesse. Eine Debatte schloss sich dem Referate nicht an, da die Anwesenden nach viertehalbstündiger Redeschlacht einer Erholungs- und Frühstückspause dringend bedurften.

Nach Wiedereröffnung der Sitzung hielt der Hamburger Lehrer *C. Goetze*, der sich praktisch und litterarisch eingehend mit dieser Frage beschäftigt hat, einen Vortrag über das Zeichnen und Formen. Seine sorgsam durchdachten Ausführungen gipfelten in drei Forderungen, deren erste es war, dass der Zeichenunterricht nicht nur in der Schule geduldet werden solle, sondern zu einem der Hauptunterrichtsfächer erhoben werden müsste. Zweitens müsse das Kind lernen, selbständig die Gegenstände der Erscheinungswelt nach Form und Farbe zu beobachten und sie einfach und deutlich nachzubilden. Drittens müsse der Lehrer nicht nur zeichnen können, sondern auch lebhafte künstlerische Interessen besitzen. Und schliesslich sei es unumgänglich, zur Ergänzung der flächenhaften Nachbildung der Gegenstände beim Zeichnen auch das Modellieren in den Lehrplan aufzunehmen. Aus der langen Debatte, die sich dem Referat anschloss, ergab sich wieder der prinzipielle Gegensatz des Standpunktes der Künstler, die für den Schüler die grösstmögliche Freiheit und Individualisierung beim Unterricht verlangten, zu dem der Pädagogen, die sich nicht entschliessen mochten, die Zügel ihrer schulmässigen Anleitung in diesem Falle etwas lockerer zu fassen.

Das sechste Referat des Direktor Dr. *Jessen* behandelte die *Handfertigkeit.* Auch diese Art der praktischen Unterweisung wollte der Referent nicht nur der Opferwilligkeit von Vereinen überlassen sehen, sondern verlangte ihre Aufnahme in den Lehrplan der Volksschule. Der Handfertigkeitsunterricht sei unerlässlich zur Vorbildung des Kindes für die technischen Aufgaben des Handwerks und für seine Erziehung zu stilgemässer künstlerischer Bearbeitung der verschiedenen Materiale. Es müsse hier gepflegt werden der Sinn für echtes Material und die diesem Material entsprechende Technik, der Sinn für Ruhe und Bewegung der Form, für Farbe und Farbenverteilung. Der Neigung zu überflüssiger Verzierung sei vorzubeugen und die Arbeit in kräftigen Materialen, namentlich in Holz, zu pflegen. Mit einem lebhaften Appell an die Künstler, die er zur Mitarbeit aufforderte, schloss der Redner seine Ausführungen.

Es folgte das Referat von *Alfred Lichtwark* über die *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke.*

Der Redner ging davon aus, dass es sich hier nicht darum handele, das Wissen zu vermehren, sondern darum, das Gefühl zu erwecken und damit die Grundlage für eine Bildung des Geschmackes zu legen. Also keinen Kunstgeschichtsunterricht für die Jugend, sondern vertiefte Anschauung guter Originalwerke. Ohne dass man den Schulplan um einen neuen Unterrichtsgegenstand vermehre, müsse der Schüler dazu angeleitet werden, die Kunstwerke seiner Heimat, die öffentlichen Denkmäler und die Schätze der heimischen Museen genau zu betrachten. Sodann müssten die Kunstwerke der weiteren Umgebung und der Landeshauptstadt in den Kreis der Betrachtung gezogen werden und schliesslich müsse, um die Anschauung von dem Wesen einer nationalen Kunst zu ergänzen, die Betrachtung der Werke der führenden deutschen Meister der Vergangenheit und Gegenwart hinzukommen. Billige Reproduktionen der Werke von Schongauer, Dürer, Holbein, Rembrandt sollten auch der minderbemittelten Jugend den täglichen Verkehr mit jenen klassischen Meistern ermöglichen. Für die Museen seien einführende Handbücher wichtiger als gedruckte ausführliche Kataloge. Unter den Erörterungen, die sich an das Referat knüpften, war wohl das bemerkenswerteste die Forderung von Ferdinand Avenarius, der mit vollem Recht als Vorbereitung zur Kunsterziehung eine Anleitung zum vertieften Betrachten der Natur verlangte. Die beiden letzten Referate waren der Vorbildung der Lehrer gewidmet und zwar sprach Herr Seminarlehrer *Muthesius* über die Seminarien, Professor *Konrad Lange* über die Universitäten als Bildungsstätten. Muthesius ging davon aus, dass, wenn man künstlerisches Empfinden im Volke verbreiten wolle, die Volksschule das Hauptmittel sei, dessen man sich zu bedienen habe. Der Ausbildung des Volksschullehrers für eine künstlerische Erziehung stünden verschiedene Schwierigkeiten im Wege: die Überfüllung der Lehrpläne, gewisse prinzipielle Bedenken gegen eine höhere und vertiefte Ausbildung des Volksschullehrers, die allzu strenge Zucht an manchen Seminarien und oft auch deren kultur- und weltferne Lage. Schliesslich sei auch die materielle Stellung vieler Volksschullehrer nicht derartig, dass sie die für eine fruchtbare Betrachtung der Kunst erforderliche Heiterkeit des Gemütes befördere. Als Bildungsmittel verlangte der Redner für die Seminarien so ziemlich dasselbe, was von den anderen Referenten für die Schule verlangt war. Nur verlegte er den Hauptaccent mit vollkommenem Recht auf einen erweiterten Zeichenunterricht. Dem Zeichenunterricht sollte eine theoretische Kunstlehre in Bezug auf Technik und Ästhetik, sowie eine kurze kunstgeschichtliche Orientierung angegliedert werden. *Konrad Lange* ergänzte in seinem Schlussreferat diese Postulate für die Universitätsbildung der Lehrer dahin, dass er vornehmlich die Wichtigkeit der Professur für neuere Kunstgeschichte betonte, die an allen Universitäten neben derjenigen für Archäologie einzurichten sei. Der kunstgeschichtliche Lehrgang sei mit einem ästhetischen zu verbinden. Eine Kunstsammlung und periodische Ausstellungen von Kunstblättern müssten die Gelegenheit zu Führungen geben. Um eine einseitige historische Bildung der Lehrer zu vermeiden, seien systematische Vorlesungen einzurichten, in denen den gerade in dieser Hinsicht meist ganz unvorbereiteten Studenten die nötigsten technischen und ästhetischen Begriffe vom Wesen der Kunst mitgeteilt werden müssten. —

Nach den anstrengenden siebenstündigen Verhandlungen dieses ersten Tages vereinigte ein heiter geselliges Mahl die meisten Teilnehmer des Kongresses im Belvedere.

Am Vormittag des nächsten Tages fand die zweite Sitzung im grossen Saal des Vereinshauses an der Zinzendorfstrasse statt. Zunächst erfolgte eine Reihe von Begrüssungsreden. Der Oberbürgermeister von Dresden, Geheimrat *Beutler*, sprach namens der gastlichen Stadt, Geheimrat *Grüllich* namens der sächsischen Regierung, Geheimrat *Brandi* aus Berlin entbot der Versammlung den Gruss der Unterrichtsministerien der vereinigten Bundesstaaten. Herr *Pretzel*-Berlin sprach als Vertreter des etwa 90000 Mitglieder zählenden deutschen Lehrervereins. Nachdem sodann Herr *v. Seidlitz* den offiziellen Delegierten gedankt hatte, ergriff Professor *Konrad Lange* das Wort zu einem Vortrag über die Hauptprobleme der künstlerischen Erziehung. Er fasste die Bestrebungen, die uns hier vereinigt hatten, mit einem kurzen Überblick über das Erreichte und noch zu Erstrebende in eindringlichen Worten zusammen. Nicht Künstler aus dem Kinde zu machen, sondern die dem Menschen angeborene Empfänglichkeit für Eindrücke bildender Kunst nach Möglichkeit zu entwickeln, das sei das Ziel. Mit gerechter Befriedigung konnte der Redner darauf hinweisen, dass die Reformbewegung, zu deren Einleitung er selbst als einer der ersten mitgewirkt hatte, seit den etwa vierzehn Jahren ihres Bestehens manches erreicht habe. Von Lehrern, Künstlern, Verlegern sei vieles begonnen, was damals erst als frommer Wunsch laut geworden war. Namentlich die Reformthätigkeit einiger deutscher Regierungen zu Gunsten der Kunsterziehung sei von höchstem Werte. Aber vieles bleibe noch zu thun. Und die schlimmsten Gegner der Bewegung seien nicht deren Feinde, sondern die Gleichgültigen. Die Reform gehe dahin, die Jugend nicht nur der künstlerischen Naturanschauung, sondern auch der lebenden Kunst zuzuführen. Die verstandesmässige Belehrung müsse hier versagen und wenn auch eine Methode des Unterrichts nicht zu entbehren sei, so müsse sie doch sich gefällig und liebevoll an das Gefühl des Einzelnen wenden. Zum Schlusse kehrte der Redner noch einmal zur Methode der Kunsterziehung zurück und meinte, dass sie sich nicht fixieren lasse, vielmehr sich mit den veränderten Zielen der Kunstbewegung immer weiter entwickeln müsse.

Den zweiten Vortrag dieser Festsitzung hielt *Alfred Lichtwark* in seiner lebendigen individuellen Art über den Deutschen der Zukunft. Er gestand, dass er von dem Charakter dieses künftigen Deutschen sich keine deutliche Vorstellung machen könne. Nicht ihn zu beschreiben beabsichtige er, sondern

die drei Lebensmächte, von denen seine Gestaltung vornehmlich abhänge, wolle er betrachten, den Lehrer, den Professor und den Offizier. Bei dem Unterricht des Lehrers werde sowohl die nationale Richtung, wie die formale Seite der Bildung vernachlässigt. Wir lernten es nicht, gut deutsch zu schreiben, frei zu sprechen und bildlich mit dem Zeichenstift uns auszudrücken. Der Lehrer gäbe uns nicht das Vorbild dafür, dass auch das Äussere des gebildeten Menschen Zeugnis von einer höheren Kultur ablegen müsse. Und dann würde die Bildung des Charakters über der Mitteilung von Kenntnissen vernachlässigt. Auch der Universitätsprofessor, der übrigens von dem Glanze seines Namens in der öffentlichen Reputation ein wenig eingebüsst habe, ermangelte sowohl selbst der formalen Kultur, wie auch ihrer Schätzung bei anderen. In dieser Hinsicht dürfte man mehr Vertrauen hegen zu der erzieherischen Bedeutung des deutschen Offiziers. In ihm verkörpert sich die alte Kulturtradition des deutschen Adels, er stehe als Typus und Träger deutscher Kultur auf einer hohen Warte. Die internationale Kulturbedeutung des deutschen Offiziers finde ihr Analogon allein in dem bürgerlichen Typus des englischen Gentleman. — Verschiedene Phasen habe der Deutsche in seiner kulturellen Entwickelung durchgemacht. Sie alle seien überlebt, nachdem sie ihre Mission erfüllt hatten. Nur etwas von Knechtsnatur, das überwunden werden muss, sei am Deutschen geblieben. Und diese Knechtsnatur auszutreiben, zunächst aus sich selbst, dann aus den anderen, dazu seien die drei genannten Träger der deutschen Volkserziehung berufen.

Zum letztenmale vereinigten sich dann die Mitglieder des Kunsterziehungstages abermals im Vereinshause am Sonntag Abend, um eine Betrachtung von Holbein's Totentanzbildern durch *Alfred Lichtwark* anzuhören. Der Redner holte diesmal weit aus und sprach, anknüpfend an den Ort des Kongresses, über die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Dresdner Stadtbildes mit seinen verschiedenen slavischen und deutschen Elementen. Er kam dann auf die Bedeutung des Dresdner Kupferstichkabinetts und fand so den Übergang zu dem eigentlichen Thema des Abends. In einer namentlich auf die gegenständliche Bedeutung eingehenden Betrachtung wurde Blatt für Blatt durchgenommen.

Die *Ausstellung*, die in den Nebenräumen des Parthenonsaales als ein ergänzendes Anschauungsmaterial zu den Referaten zusammengebracht war, verdient noch einige Bemerkungen. Die erste Abteilung umfasste Kunstblätter für den *Wandschmuck*. Am wenigsten befriedigten hierunter die Reproduktionen nach Gemälden und Skulpturen. Eher lässt man sich eine Nachbildung der Reichsdruckerei nach einer Radierung Rembrandt's oder nach einem guten deutschen Holzschnitt gefallen. Denn hier ist von der Wirkung des Originals verschwindend wenig verloren gegangen. Dafür wirken freilich solche graphischen Kunstwerke nicht dekorativ genug in die Ferne des Zimmers.

Bei den vergrösserten Reproduktionen Ludwig Richter'scher Holzschnitte stört eine gewisse Leere und Roheit, die dadurch in die Nachbildung kommt, dass Richter's Schnitte durchaus für ihr Format gedacht und von einer zeichnerischen Ausführung sind, die eine Vergrösserung nicht ungestraft verträgt. — Das beste unter den Wandbildern waren die Originallithographien und zwar die englischen von Sumner und die belgischen von Cassiers. Rivière erschien daneben als etwas zu flau in der Farbe. Manches ausgezeichnete fand sich unter den im Verlag von Teubner und Voigtländer erschienenen Wandbildern, namentlich die Blätter von Otto Fischer, Kampmann, Volkmann, Biese verdienen hervorgehoben zu werden. Klassisch in seiner Art ist daneben Stuck's Bismarckkopf. Kayser's Hamburger Hafenbild vom Kaiserquai ermangelt der Einfachheit und dekorativen Wirkung in der Farbe. Unter den *Bilderbüchern* hatte aus Raummangel manches wichtige und gute fehlen müssen, anderes, wie die Bilderbücher von Thumann und Meggendorfer, wäre zu entbehren gewesen, da es schlechterdings nicht als künstlerisches Bildungsmittel betrachtet werden kann.

Eine Offenbarung für den Uneingeweihten bedeutete die *Lehrmittelsammlung* für den Zeichenunterricht, die vom Zeichenlehrerseminar der Berliner Kunstschule zur Verfügung gestellt war. Wer da an Drahtgestelle, hölzerne Würfel, gerade und krumme Linien, Schnörkel und Vorlegeblätter dachte, mit denen er in seiner Jugend seine Zeichenlust hatte abquälen und verderben müssen, dem konnten die Augen übergehen. Nichts Mathematisches, Konstruiertes mehr, lauter Natur oder lebendig empfundene Kunstform. Blumen, Blätter, Früchte, Muscheln, stilvolle Geräte und Gewebe aus allen möglichen Materialen. Nichts Atrappenmässiges, kein Gips. So ist's recht. So kann die Freude, Frische und Lebendigkeit beim Zeichenunterricht gewahrt werden. Die Schwierigkeit liegt nur darin, dass mit diesem unbestreitbar ausgezeichneten Material pädagogisch richtig verfahren werde. Mehr erziehen als unterrichten wird auch hier die Losung sein müssen. Die ausgestellten Schülerarbeiten boten in diesem Sinne zu einigen Bedenken Anlass, die namentlich von dem Bildhauer Hermann Obrist, der für die Bestrebungen dieses Tages das wärmste Interesse hegt, geäussert wurden. In der Wiedergabe der Gegenstände fand der Künstler noch zu viel Schablone, vermisste das Eingehen auf die Individualität jedes Schülers. Ich vermag es nicht zu untersuchen, ob und inwieweit Obrist's Anforderungen für einen doch immerhin elementaren Kunstunterricht zu hoch gespannt waren, jedenfalls bedeuten sie eine sehr beachtenswerte Warnung.

Die zum Teil fabelhaft geschickten, aber seelenlosen ornamentalen Kompositionen von Londoner Schülern zeigen, wohin eine missverstandene Anwendung unserer kunstpädagogischen Grundsätze führen kann. Durchschnittlich waren die Leistungen des Plauenschen Lehrerseminars das beste, namentlich in einfachen Studien. Am ungenügendsten wurden die Schülerarbeiten durchgehends, wenn sie es versuchten, *Bilder* darzustellen. Ein Wink für alle

Dilettanten, die immer unaufhaltsam dem Bildermalen zusteuern!

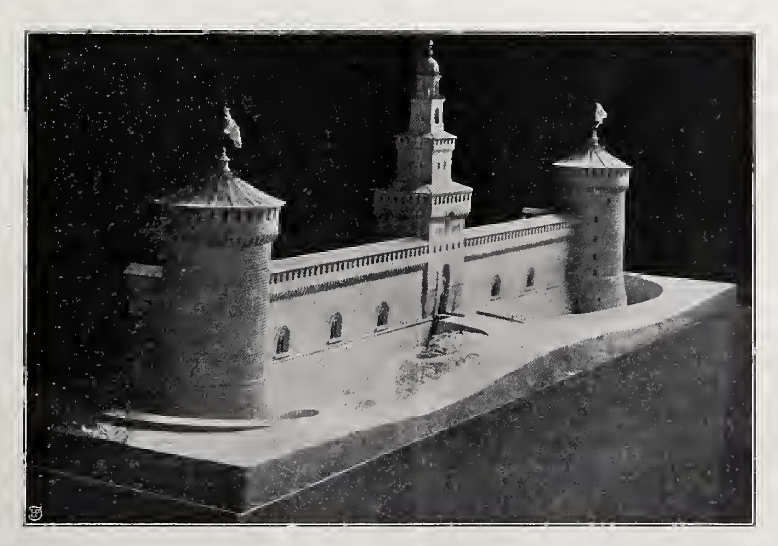
Überblickt man die Thätigkeit der beiden Dresdner Tage, so darf man zufrieden sein. Dass die Referate nicht viel neue Gesichtspunkte brachten, war vorauszusehen bei der pädagogischen und schriftstellerischen Bearbeitung, die diese Fragen seit über einem Jahrzehnt erfahren haben. Aber dieses und die eingangs berührten Meinungsverschiedenheiten der Künstler, Pädagogen und Verwaltungsbeamten waren unvermeidlich und nicht vom Übel. Ja, gerade die Diskussionen und die persönlichen Unterhaltungen, die hinter den Coulissen gepflogen wurden, neue Beziehungen, die man angesponnen hat, sie haben viel, sehr viel zur gegenseitigen Verständigung, zur Belebung der Propaganda gethan. Jeder der Teilnehmer wird manche Anregung und ein erneutes Bewusstsein der Wichtigkeit der hier verhandelten Sache mitgenommen haben. Und *Anregung* bleibt doch überall das beste, was ein Mensch dem anderen geistig mitteilen kann. *GUSTAV PAULI.*

DAS CASTELLO DI MILANO

Mailand. In Kürze wird Mailand um eine Sehenswürdigkeit reicher sein, die in Bezug auf kunstgeschichtlichen, künstlerischen und besonders architektonischen Wert unmittelbar hinter dem Dom genannt werden wird, dem herrlichen gotischen Kirchenbau wird der gewaltige gotische Profanbau des zu alter Schönheit wieder erstandenen *Castello di Milano* zur Seite treten. Die Arbeiten an der Burg der Herzöge von Mailand, der Visconti und Sforza sind soweit vorgeschritten, dass eine Reihe grossartiger hoher Säle mit den städtischen Sammlungen gefüllt werden konnten, welche die Geschichte des alten Mediolanum, der Vorkämpferin des lombardischen Städtebundes, der langjährigen Heimat eines Leonardo da Vinci, der blühendsten und gewerbfleissigsten Stadt des modernen Italien von ihrem Ursprung bis auf den heutigen Tag in überreichen Proben glänzenden Kunstschaffens illustrieren. Andererseits hat die bauliche Hülle aller dieser Schätze, der weitausgedehnte Bau der mittelalterlichen Herrscher Mailands, zum grössten Teil wieder sein altes charakteristisches Aussehen erhalten, und mit reichen Geldmitteln, wie sie dem blühenden Gemeinwesen für städtische Zwecke immer zur Verfügung stehen, und mit mailändischer Energie arbeitet man daran, die Wiederherstellung der Burg ihrem Abschluss zuzuführen.

Das von Galeazzo II. Visconti 1368 zum Schutze Mailands angelegte ältere Castello di Porta Giovia hatte unter Filippo Maria Visconti vollständig den Charakter einer Zwingburg für die aufstrebende Stadt angenommen, und verfiel in der Zeit der Ambrosianischen Republik (1447—50) dem Schicksal der Zerstörung durch das Volk. Aber der diplomatischen Geschicklichkeit Franzesco Sforza's, des Emporkömmlings aus dem Bauernhause, der um 1450 das Erbe der Visconti an sich brachte, gelang es, das Volk zum Wiederaufbau der Burg zu überreden. In dem Neubau sprach sich der trotzige Charakter der gewaltthätigen Zeit der Mitte des 15. Jahrhunderts aus, namentlich in den massigen, unzerstörbaren Ecktürmen, und in den hochgelegten, zinnengekrönten Wehrgängen; noch im 16. Jahrhundert galt die Burg für die vollkommenste Veste der Welt. Aber gleichzeitige und spätere Zuthaten haben diesen düsteren Charakter etwas gemildert. 1452—54 errichtete Antonio da Firenze genannt il Filarete den zierlichen Thorturm an der Stadtseite des Kastells, der 70 Jahre später einer Pulverexplosion zum Opfer fiel, Bona di Savoia, die Gattin Galeazzo Maria Sforza's, erbaute den nach ihr benannten Turm an der Ostecke der aussen schmucklosen, aber einen edlen Frührenaissancehof umschliessenden Rochetta, ihr Gemahl und desen Nachfolger, Lodovico il Moro, förderten die künstlerische Innenausstattung der Räume, und in ihrem Dienst waren neben Architekten und Malern zweiter Ordnung wie Ferrini von Florenz, Bonifazio Bembo, Vincenza Foppa, Montorfano auch Grössen allerersten Ranges wie Bramante und Leonardo da Vinci thätig. Während von Bramante noch die zierliche Frührenaissance-Loggia an der Corte Ducale spricht, gewann Leonardo's Plan eines Umbaues der Hauptfassade nicht bauliches Leben.

Erst etwa 500 Jahre später, einem Zeitraum, in welchem in Krieg und Frieden die Veste durch Belagerungen und bauliche Zuthaten an ihrer ursprünglichen Schönheit vieles einbüsste, hat sich die Fürsorge des Künstlers und Baumeisters ihr wieder zugewendet. Unter der sachverständigen und von künstlerischer Begeisterung getragenen Leitung des Mailänder Architekten Luca Beltrami begannen seit 1893, als das Kastell in Besitz der Stadt übergegangen war, Wiederherstellungsarbeiten, die bis jetzt dem runden Ostturm, einem grossen Teil der Stadtfront, dem Turm der Bona di Savoia und der grossen Gebäudegruppe des Corte ducale ihr altes charakteristisches Aussehen wiedergegeben haben; Beltrami zur Seite standen die Architekten Gaetano Moretti, Arcaini Raineri und Luigi Perrone. Im Mai 1900 konnten die erwähnten grossartigen, in der Corte ducale untergebrachten Sammlungen der Öffentlichkeit übergeben werden. Einen weiteren Denkstein in der Geschichte der baulichen Wiederherstellung der Burg wird der 29. Juli dieses Jahres darstellen, der erste Gedenktag des Königsmordes von Monza. An diesem Tage wurde in feierlicher Weise der Grundstein zum Wiederaufbau des Filarete-Turmes gelegt, von dessen äusserer Gestaltung Zeichnungen erhalten sind. Der neue Turm wird dem



Modell der Torre Umberto für die Hauptfassade des Castello di Milano

Andenken König Umberto's gewidmet sein, der dem Wiederaufbau des Kastells dauernd das lebhafteste Interesse zugewendet hat; er wird das Reliefbild des verewigten Monarchen und die Inschrift MCMI — Primo — Crudelis — Mortis — Regis — Humberti — I — die — anniversario tragen. Das von Beltrami gefertigte Modell der torre Umberto, dessen Abbildung wir unseren Lesern bieten, lässt erkennen, dass die Hauptfassade der Burg durch den Neubau einen wirkungsvollen Abschluss finden wird.

G. v. GRAEVENITZ.

RÖMISCHE NEUIGKEITEN

Rom. Auf eine fast unglaubliche Weise ist Sassoferrato's Madonna del Rosario wiedergefunden worden. Die Polizei hatte ausfindig gemacht, dass sich das Gemälde bei einem Portier in der Via Nuntoro befand. Einige Agenten bemühten sich erfolgreich um die Freundschaft des Mannes und erfuhren endlich aus seinem eigenen Munde, dass das Gemälde in seinem Besitz sei. Um das Bild zu erlangen, bediente man sich einer weiteren List. Beiläufig wurde ein amerikanischer Bilderhändler erwähnt, der hohe Preise zahle und im Hôtel Marini wohne. Der Dieb ging ohne weiteres auch in diese Falle. Er verlangte 20000 Franken, man bot ihm 12000 und einigte sich schliesslich auf 16000. Anfangs sollte der Handel auf dem Campo di Fiore — also im Centrum Roms, auf dem besuchtesten Trödelmarkt Italiens — abgeschlossen werden, schliesslich aber gelang es, den Verkäufer zu bestimmen, das Bild selbst ins Hôtel Marini zu bringen. Der Käufer war ein Polizeiagent, und seine Siegesfreude mag gross gewesen sein, als der Dieb sein Bild entrollte und Sassoferrato's Meisterwerk zum Vorschein kam. Felici — das ist sein Name — und ein Helfershelfer wurden sofort verhaftet. Zwei andere Verhaftungen wurden in den Prati di Castello vorgenommen, bei welcher Gelegenheit man auch allerhand Diebesgerät und falsche Schlüssel fand.

Die Spuren, welche die Dominikaner angeben konnten, und welche dann mit grossem Eifer weiter verfolgt worden sind, waren von Anfang an die richtigen. Unbegreiflich bleibt nur der Leichtsinn der Diebe, welche die Stirn hatten, ein gestohlenes Gemälde, das in Rom nicht nur die Fremden, sondern auch alle Römer kennen, nach weniger als einem Monat einem vermeintlichen Fremden anzubieten. So wird das herrliche Gemälde, welches man schon in Amerika glaubte, über kurz oder lang wieder an seinen Platz zurückkehren und die Schicksale des Bildes werden seinen Ruhm noch erhöhen. —

Der monumentale Palazzo Torlonia, dem Palazzo Venezia gegenüber, ist nur noch ein Trümmerhaufen. Trotz der ungewöhnlichen Hitze im August und September dieses Jahres sind die Zerstörungsarbeiten mit grösster Schnelligkeit vor sich gegangen. Sie umfassen nicht den Palast Torlonia allein, sondern das ganze Terrain zwischen Forum Trajanum und Palazzo Venezia bis zur Via Nazionale und zur Präfektur hinan. Inwieweit das Denkmal Vittorio Emanuele's diesen weiten Platz füllen wird, davon kann man sich heute noch keine Vorstellung machen. Je mehr der Palast Torlonia allmählig vom Erdboden verschwindet, desto gewaltiger heben sich die Mauermassen Paul's II. empor, desto dringender wird die Frage, ob man es wirklich wagen wird, an diesen historischen Bau — vielleicht dem herrlichsten aller Paläste in Rom — zerstörende Hand anzulegen. Zur Zeit scheint es ja allerdings beschlossene Sache zu sein, den »Palazzetto di Venezia« abzureissen, welcher dem düsteren, festungsartigen Bau des Palazzo einen freundlicheren malerischen Charakter verleiht und den Gesamtcharakter des Palastes vorwiegend mit bestimmt. Auch die Zerstörung des Torlonia-Palastes war gewiss kein leichtes Opfer, was dem Denkmal Vittorio Emanuele's gebracht werden musste, dessen ungeheure Verhältnisse den Fernerstehenden wenigstens befremden müssen; obwohl schwerlich jemand genau erfahren wird, welche Unsummen der Bau bereits verschlungen hat und noch verschlingen wird. Alle Kunstschätze, die Fürst Alexander Torlonia in seinem Palast angehäuft hatte, werden nach Amerika wandern, unter anderm wie es heisst, auch das Fussboden-Mosaik aus der Villa Hadriana. Noch eine andere Erinnerungsstätte wird dem gigantischen Denkmal zum Opfer fallen und die Marmortafel, welche sie bezeichnete, ist bereits entfernt. Ganz in der Nähe des Trajans-Forums, der Madonna di Loreto schräg gegenüber, hatte Michelangelo sein Häuschen und seine Werkstätte. Er erwähnt diese Wohnung am »Maccell' de Corvi« in seinen Briefen mehr als einmal. Wir dürfen annehmen, dass er hier nach dem Tode Julius II. den Moses von S. Pietro in Vincoli gearbeitet hat, dass er hier auch seine späteren Lebensjahre verbrachte. Zwar giebt uns der Meister selbst ein abschreckendes Bild von seiner Wohnung in einem sarkastischen Gedicht, aber wir erfahren aus anderen Quellen, dass Michelangelo hier ein Gärtchen hatte, welches ihm reiche Früchte trug an Wein und Granatäpfeln. Haus und Garten waren übrigens schon durch spätere Bauten längst zerstört, und so geht dem Michelangelo-Kultus eigentlich nichts verloren, wenn auch diese wieder fallen.

E. St.

NEKROLOGE

Madrid. Spanien hat einen seiner bedeutendsten modernen Maler verloren: *Luiz Alvarez* ist gestorben. 1841 in Madrid geboren, und auf der dortigen Akademie gebildet, ging er schon mit sechzehn Jahren nach Rom und begann bald der Historienmalerei seine Kraft zuzuwenden. Seinen ersten grossen Erfolg errang er 1861 mit dem »Traum der Calpurnia«. Bald aber vertiefte er sich in die Geschichte seines Heimatlandes und diesen spanischen Historienbildern verdankt er seine europäische Berühmtheit. Eine seiner glänzendsten Arbeiten besitzt die Berliner Nationalgalerie, den »Königssitz Philipp's II.«, ein Werk, das durch die Kraft der Charakteristik und der Farbe sich weit über die Behandlung derartiger Stoffe etwa durch die Pilotyschule sich erhebt. Auch als Direktor der Prado-Sammlungen hat sich Alvarez in den letzten Jahren verdient gemacht.

Prag. Am 1. Oktober verstarb, 56 Jahre alt, der Bildhauer *Boguslav Schnirch.* Eine ganze Reihe seiner Arbeiten schmückt seine Vaterstadt, insonderheit gilt seine 1894 geschaffene Reiterstatue des heiligen Wenzel als sein Hauptwerk.

PERSONALIEN

Berlin. Der *Verein Berliner Künstler* hat den Maler Boberstein zum 2. Vorsitzenden gewählt.

Wien. An der *Wiener Akademie* der bildenden Künste sind die Professoren *Kaspar von Zumbusch* und *August Eisenmenger* in den Ruhestand getreten. Man darf hoffen, dass junge, bedeutende Kräfte in die Bresche gestellt werden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Schweiz. Einem Vortrage, den Professor Rahn zu Chur in der Jahresversammlung der »Gesellschaft zur Erhaltung geschichtlicher Denkmäler in der Schweiz« gehalten hat, ist zu entnehmen, dass im Laufe des Jahres alte Schweizer Wandmalereien, und zwar ganze Bildercyklen, zutage gefördert worden sind. Im alten Schloss zu Sargans

fanden sich in dem Raum, in dem die Franzosen vor hundert Jahren interniert waren, die Wände mit Malereien bedeckt, welche spielende Knaben, Sänger und Musikanten, Gruppen von Liebenden und mit Spiel und Sport beschäftigte Männer darstellten. Professor Rahn beschrieb ferner im Schloss von Mayenfeld blossgelegte Wandmalereien, die vermutlich aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammen und auf welchen Dieterich's Kampf mit dem Drachen, Dieterich und seine Genossen und die Königin Virginal von Tirol (auch aus der Dieterichsage) zu erkennen sind. Das alte Testament ist durch Simson's Thaten repräsentiert.

DENKMÄLER

Berlin. Die Anlage des grossen *Moltke-Denkmals* am Königsplatz in Berlin wird, wie wir der Nat.-Ztg. entnehmen, in den äusseren Abmessungen dem auf der andern Seite befindlichen Bismarck-Denkmal entsprechen. Das Ganze bildet ein abgerundetes Rechteck, auf dem ein durch Stufen erhöhtes grosses Marmorplateau hervortreten wird. Hier wird sich in imposanter Höhe das Standbild Moltkes erheben. Die Figur wird dem Neuen kgl. Operntheater näher stehen, als die Bismarck-Figur dem Reichstagshause, da die Grössenverhältnisse der Bauwerke und der Standbilder andere sind. Von einer grösseren architektonischen Umrahmung des Moltke-Denkmals hat der Kaiser endgültig Abstand genommen; das Plateau wird nur zum Teil von einer Balustrade eingefasst, und auf beiden Seiten des Plateaus sollen Brunnen ohne weiteren figürlichen Schmuck angelegt werden. Das Plateau sowohl wie das Postamt, dessen Form noch nicht endgültig feststeht, werden in penthelischem, das Standbild hingegen wird jetzt in Tiroler Marmor ausgeführt, dessen Wetterfestigkeit ausser Zweifel steht. Die Figur erhält eine Höhe von 5 Metern und wird in Tirol selbst nach dem schon vor einiger Zeit von Prof. Uphues vollendeten Modell in halber Grösse gefertigt. Für das Standbild ist ein Block von 26½ Kubikmetern erforderlich. Der Anlage des Moltke-Denkmals geht die unlängst stattgefundene Neuregulierung des Königplatzes voran.

Bonn. Das *Kekulé-Denkmal* wird vor dem chemischen Institut hier errichtet werden. Gegenwärtig sind die Entwürfe zum engeren Wettbewerb eingegangen. Es haben sich, wie wir hören, folgende fünf Künstler beteiligt: Aus Berlin Professor Peter Breuer, Professor Adolf Brütt und Harro Magnussen, aus Bonn Professor Küppers und aus Rom Hans Everding, der, wie bereits mitgeteilt wurde, vom Kaiser zur Ausführung des Kaiserin Friedrich-Denkmals in Aussicht genommen ist. Die Entwürfe werden im Laufe dieses Monats im akademischen Kunstmuseum zu Bonn ausgestellt.

WETTBEWERBE

Berlin. Der *Wettbewerb um die Grossen Staatspreise* auf dem Gebiet der Bildhauerei und der Malerei und der Michael Beer-Preis wird von dem Senat der Königlichen Akademie der Künste ausgeschrieben. Näheres findet man im Anzeigenteil.

Dresden. Bei der Ideenkonkurrenz für den Bau eines Künstlerhauses wurden prämiiert: Straumer & Francke, Schilling & Gräbner und Rumpel & Krutzsch.

Berlin. Zwei merkwürdige Konkurrenzgeschichten gehen in jüngster Zeit durch die Presse. Für das Kaiser Friedrich-Denkmal in Charlottenburg ist nach dem allgemeinen Wettbewerb jetzt ein engerer veranstaltet worden, zu dem nicht ein einziger der bei jenem ausgezeichneten Künstler eingeladen worden ist, auch keiner der sonst früher beteiligten Künstler; und in Hamburg zögert man, die Ausführung des Brahms-Denkmals dem mit dem ersten Preise gekrönten Bildhauer Felderhoff zu übertragen, obwohl gerade die Betrauung mit der Ausführung die einzige Belohnung ist, die bei dem Wettbewerb ausgesetzt war.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Reise des Sühneprinzen ist dem hiesigen Kunstgewerbe-Museum zu gute gekommen. Tschun hat nämlich eine grosse Menge der schönsten japanischen Kunstgegenstände mitgebracht, die er dem Berliner Kunstgewerbe-Museum zum Geschenke gemacht hat, nachdem er bei einem Besuche den Eindruck gewonnen hatte, dass der japanische Teil der Berliner Sammlungen nicht allzu reichhaltig ist. Die Sachen werden in Bälde zur Besichtigung ausgestellt werden.

Berlin. Die beiden soeben geschlossenen Ausstellungen haben einen bedeutenden pekuniären Erfolg zu verzeichnen gehabt. In der Secession übertrifft das Ergebnis der Verkäufe die Summe des Vorjahres nahezu um das Doppelte und in der grossen Ausstellung ist für 300000 M. verkauft worden.

Darmstadt. Die Ausstellung der Künstlerkolonie wird mit einem grossen Fehlbetrag (über 170000 Mark) abschliessen. Die Ursache dieses finanziellen Misserfolges trotz des zahlreichen Besuches ist in einer Reihe verfehlter Massnahmen, besonders in dem gänzlich fehlgeschlagenen Unternehmen der »Darmstädter Spiele« zu suchen.

VOM KUNSTMARKT

Hamburg. Vom 21. bis 25. Oktober kommt hier bei Jac. Hecht die älteste und reichhaltigste Hamburgensien-Sammlung zum Verkauf, die jemals existiert hat. Sie wurde von Herrn Joh. P. Frisch während eines Zeitraums von 45 Jahren mit unermüdlichem Fleiss und steter Opferwilligkeit zusammengebracht und zählt über 7000 Blätter zum Teil kolorierter Kupferstiche, Lithographien etc., sowie über 700 Blatt Handzeichnungen und Aquarelle.

Leipzig. C. G. Boerner sendet uns einen starken Katalog, aus dem wir ersehen, dass dort für den 6. November und folgende Tage eine bemerkenswerte Kupferstichauktion stattfindet. Es handelt sich um rund 1700 Blätter alter und neuer Meister aller Schulen. Erwähnt sei besonders die eine geschlossene Abteilung bildende *Goethe*-sammlung, deren Blätter meist durch eigenhändige Notizen Zarncke's bestimmt sind.

Aachen. Bei der Versteigerung der Innenausstattung des berühmten *v. Wespien'schen Patrizierhauses* erwarb das Germanische Museum in Nürnberg das mit kostbaren Gobelins ausgestattete Empfangszimmer für 57000 M. Die übrige Ausstattung ging in Privatbesitz über.

Kollektion John Young. München am 30. September. Hauptpreise: Achenbach Andreas, Auf hoher See 2600 M. Adam, Die Familie 600 M. Brandt, Übergang am Don 2800 M. Buchbinder S., Der Maler 550 M. Conti, Junge Florentinerin 930 M. Diez, Bei der Parade 1225 M. Douzette, Schneelandschaft 600 M. Gaisser, Gute Nachrichten 3350 M. Gallegos, Am Standesamt 2750 M. Grützner, Eritis sicut Deus etc. 5700 M. Hartmann, Vor dem Dorfwirtshaus 1500 M. Hofner, Im Stall 440 M. Kauffmann, Einkehr auf der Alm 2700 M. Kauffmann, Bei der Sennerin 1010 M. Kauffmann, Der Dorfwirt 670 M. Kaulbach, Fritz Aug. von, Der Antrag 3350 M. Kiesel, Die Skulptur 1450 M. Kowalsky, Schlittenfahrt 1300 M. Kowalsky, Im Winter 900 M. Kronberger, Der

Biertrinker 900 M. Leibl, Männlicher Studienkopf 2500 M. Lenbach, Fürst Bismarck 5100 M. Lenbach, Damenbildnis 3900 M. Lenbach, Weiblicher Studienkopf 730 M. Lenbach, Kinderköpfchen 500 M. Lier, A., Im Spätherbst 2500 M. Löwith, Die Stichsammler 910 M. Lutteroth, Frühlingslandschaft 650 M. Max, Gretchen 2950 M. Max, Sonntagsglocken 1700 M. Mühlig, Heimfahrt 800 M. Rau, Vergeblicher Versuch 1200 M. Schleich, Markttag 1010 M. Schleich, Kriegsszene 460 M. Seitz, Verwaist 1910 M. Sperl, Sonntagsmorgen 800 M. Zimmermann, Ernst, Der Raucher 570 M. Insgesamt fast 60000 M.

VERMISCHTES

Berlin. Das *Königliche Kunstgewerbemuseum* veranstaltet in den Monaten Oktober—Dezember 1901 die nachstehenden öffentlichen Vorträge: Dr. Hermann Lüer: »Die Kunst in der Tischlerei«, 10 Vorträge, Dienstag Abends 8½—9½ Uhr (Beginn Dienstag, 8. Oktober); Prof. Dr. Alfr. Gotth. Meyer: »Die neuklassischen Stilarten bis zum Tode Schinkels«, 10 Vorträge, Donnerstag Abends 8½ bis 9½ Uhr (Beginn Donnerstag, 10. Oktober); Dr. Paul Schubring: »Das Grabmal in alter und neuer Zeit«, 10 Vorträge, Freitag Abends 8½—9½ Uhr (Beginn Freitag, 11. Oktober). Die Vorträge finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittels des elektrischen Bildwerfers erläutert. Der Zutritt ist unentgeltlich.

Berlin. *Carlo Böcklin und Muther.* Die »Schles. Ztg.« schreibt: Über einen Streitfall, der das Interesse der ganzen kunstliebenden Welt für sich in Anspruch nehmen darf, wird uns berichtet: Der Breslauer Kunsthistoriker und Kritiker Prof. Richard Muther hatte im April d. Js. dem Scherl'schen Blatte »Der Tag« Besprechungen der Kunstausstellung in Venedig geliefert und bei Erwähnung der von der Familie Arnold Böcklin's aus dem Nachlasse des Meisters dort ausgestellten Bilder die Echtheit einiger derselben angezweifelt. Wie wir hören, hat der Sohn Arnold Böcklin's, der Maler Carlo Böcklin in Florenz, aus dieser Veranlassung eine Beleidigungsklage gegen Professor Muther angestrengt, die eventuell bei dem Breslauer Schöffengericht zur Verhandlung gelangen wird.

London. *Internationale Buchdruckgewerbe-Ausstellung im Jahre 1902.* In der Zeit vom 1. März bis 30. April 1902 wird in London eine internationale Buchdruckgewerbe-Ausstellung stattfinden. Die Ausstellung wird die gesamte Buchdruckkunst und ihre Nebenzweige umfassen.

Stuttgart. Die schon früher lebhaft erörterte Idee, die Münchener Werkstätten für Kunst im Handwerk nach Stuttgart zu übertragen hat nun jetzt, wenn auch in etwas veränderter Form ihre Erfüllung gefunden. Die Regierung begründet nämlich vom kommenden Jahre ab im Anschluss an die Stuttgarter Kunstgewerbeschule eine Lehr- und Versuchsstätte, an die die Herren Krüger, Pankok und Berner, sämtlich Mitglieder der Münchner Werkstätten, als Professoren berufen worden sind.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 3. 24. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRESDNER INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Von Ernst Zimmermann

II.

Während sich auf der Dresdner Ausstellung immer mehr, namentlich nach Eröffnung der Münchner Ausstellung und der Berliner Secession, die Abteilung der Malerei als die minderwertigste herausstellt, enthüllt sich die der Aquarellzeichnungen und graphischen Künste von Tag zu Tag mehr als die beste, ja dürfte an Qualität bisher überhaupt wohl von keiner deutschen Ausstellung erreicht sein. Sie ist noch mehr Eliteausstellung als die übrigen Abteilungen, schon deswegen, weil hier auf Grund des besonderen Programms dieser Abteilung nur von aufgeforderten Künstlern Werke zur Aufstellung gelangt sind. Nur die Dresdner Künstler haben hier ihre eigenen Bestimmungen und auch ihre eigene Jury gehabt, wohl nicht zum Vorteil des Gesamtbildes ihrer Leistungen. Besondere Beachtung verdient das besondere Prinzip, nach dem die ganze Abteilung zur Aufstellung gelangt ist: sie ist nicht, wie bisher allgemein, in Gruppen von Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Werken getrennt worden. Mag dadurch auch der Überblick über die einzelnen Gattungen etwas erschwert sein, so ist dafür doch jene Eintönigkeit vermieden, die das Zusammenhängen allzu vieler farbloser Kunstblätter nur zu leicht hervorruft. Der künstlerische Gesichtspunkt hat hier wohl mit Recht über den mehr wissenschaftlichen triumphiert.

Im übrigen ist die Aufstellung nach Schulen erfolgt; nur in der Mitte ist eine Art Tribuna eingerichtet, in dem das Beste des Besten sich gesammelt findet. Dort erblickt man u. a. Whistler's venezianische und seine sehr seltenen holländischen Radierungen, eine Auswahl der geistvollsten Blätter Zorn's, ein prächtiges Aquarell Larsson's das Modell vor dem Spiegel, Zeichnungen Leibl's, ein frühes Aquarell Menzel's Der verwundete Ritter, farbige Zeichnungen Kuehl's, Köpfe von Greiner, Vogeler u. s. w.

In den übrigen Abteilungen dürften besondere Erwähnung verdienen: In der Münchener die Jugendzeichner Georgi mit schönen grossen Farbstift-Zeichnungen ländlicher Motive, Putz mit landschaftlichen Blättern, der Simplicissimuszeichner Heine mit bitteren Satiren und Kirchner mit inhaltlich wie künstlerisch gleich köstlichen Gouachen der verlorene Sohn und Zweifel. Von den Graphikern fallen hier auf: Graf mit seiner farbigen Monumentalradierung Pietà, wohl überhaupt eins der grössten radierten Blätter, ein Werk jahrelangen Fleisses, und Wolff's lebendig geistvolle Porträts und Konversationsscenen. Berlin zeigt farbige Darstellungen von Baum und Leistikow, von letzterem einige interessante Marinen. Auf graphischem Gebiet steht hier unbestritten an erster Stelle Käte Kollwitz mit dem weiter gesponnenen Thema vom Tode und Elende der armen Menschen. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Krüger mit seinen erstaunlichen Farbenholzschnitten ein, deren Anwendbarkeit auf ganz andere Kunstepochen als die bisher erwählten er hier durch die Reproduktion eines Rubensschen Kinderkopfes beweist. Karlsruhe, bei dem alle klangvollen Namen vertreten, zeigt das bekannte Bild mit dem Dominieren der Landschaft und der farbigen Lithographie. Besonders fein sind einige Miniaturradierungen Kalckreuth's und Heins' Nixe. Unter den Zeichnungen überraschen einige ungewöhnlich feine frühe Darstellungen Hans Thoma's aus Dresdner Privatbesitz die Ziegenhirten und die Pietà. Auch Worpswede sagt nicht viel Neues. Aus Hamburg fallen die schon technisch einzig dastehenden Hoch- und Tiefätzungen Illies', Hamburger Landschaften darstellend, auf. Aus Weimar wird man wohl zum letztenmale auf einer Ausstellung die kraftvollen Aquarelle Gleichen-Russwurm's erblickt haben.

Auch Dresden hat keine grossen Überraschungen. Es dürfte hier schon besseres geleistet sein. Einige hübsche Radierungen finden sich von Erler. Aus Leipzig hat Klinger seine neuesten Radierungen gesandt, die aber schwerlich als ein grosser Fortschritt anzusehen sein werden; um so erfreulicher wirken dagegen die ebenso geistreichen wie sicheren Zeichnungen, Pastelle und Steindrucke Greiner's, römische Köpfe, Porträts aus der Wagnerfamilie und Baumstudien. Erfreulich stellt sich auch im ganzen das Bild der Wiener Secession dar. Schmutzer ist mit seiner prächtigen Monumentalradierung: die Dame mit dem Pferd vertreten und dem Gegenstück, dem kleinen feinen Blatte der Frau mit Kind und Kuh, Andri mit seinen Pastellen und Steindrucken

aus dem österreichischen Volksleben. Über Orlik, der nach seinem langen Aufenthalt in Japan zur Erlernung des Farbenholzschnitts etwas stark in japanischem Gewande erscheint, hält man wohl zur Zeit am besten noch mit dem Urteil zurück.

Auch das Ausland ist zum Teil gut vertreten, am besten England. Von Legros und seinem Schüler Strang finden sich zahlreiche Radierungen, von Cameron die klaren Architekturradierungen. Swan zeigt duftige Kreidezeichnungen, Shannon gleichfalls zarttönige Steindrucke. Pennell erweist sich in Ansichten aus London als Meister der echt englischen Aquatinta, Fletcher und Sidney Lee geben sich als geschickte Anwender des farbigen Flächenholzschnitts. Weniger gut präsentiert sich Frankreich. Zu dem Besten gehören einige Zeichnungen von Forain und ein Pastell von Gandara. Den ganzen Umfang seines Könnens als Radierer wie als Holzschneider zeigt Lepère. Von schwedischen Künstlern finden sich, wie erwähnt, Larsson und Zorn, von belgischen Meunier. Holland weist die geistvollen radierten Marinen von Storm van's Gravesande und Veth's bedeutende Porträts in Steindruck auf.

* * *

Zum Schluss noch einige Worte über die Abteilung der dekorativen Kunst, die eigentlich heute im Vordergrunde des Interesses steht, wenn auch die Dresdner Ausstellungen noch immer die einzigen Deutschlands sind, die ihr in ihren Hallen dauernd eine Heimstätte bereitet haben. Die Dresdner Ausstellungen erhalten dadurch eine ganz besondere Stellung im Kunstleben Deutschlands, ja es könnte leicht dahin kommen, dass man nach ihnen, da man nur hier in regelmässigen Abständen einen orientierenden Blick über den jedesmaligen Stand dieser Bewegung erlangen kann, später diese Bewegung in ihre Etappen wird einteilen können. Auch das Ergebnis der diesjährigen auf diesem Gebiete so reich beschickten Ausstellung kommt einer Etappe gleich. Die dekorative Bewegung ist in den beiden letzten Jahren sehr in die Breite gegangen und hat sich zugleich sehr gemässigt. Fast sämtliche Gebiete, auf denen früher die dekorative Kunst zu Worte kam, sind jetzt durch einige Vorläufer wieder erobert, so dass jetzt die meisten der in der Praxis des häuslichen Lebens verwandten Gegenstände in nur veredelter Form zu haben sind. Zugleich ist eine gewisse Klärung eingetreten, die das phantastische Element, das noch auf der letzten Kunstausstellung zu scharfer Kritik aufforderte, stark zurückgedrängt hat und das Gefühl aufkommen lässt, dass jetzt die hier schaffenden Kräfte doch schon mehr wissen, was die dekorative Kunst soll und will und in welcher Weise sie sich den gänzlich veränderten sozialen und ökonomischen Verhältnissen unserer Zeit anzupassen hat. Nicht Luxus-, sondern wirkliche Nutzkunst, das muss ihre erste Devise sein.

Gleich die Zimmereinrichtungen, deren sich freilich nicht so viele finden, wie auf der vergangenen Ausstellung, sind praktisch brauchbarer, als damals. Etwas als Phantast enthüllt sich nur auch diesmal wieder Pankok mit seinem kapriziösen Damenzimmer, das zwar bis in die kleinste Kleinigkeit durchaus originale Kunst ist, aber doch nur wie ein einmaliger Einfall erscheint, der zu keiner Typenbildung, auf die in erster Linie die moderne dekorative Bewegung hinausgehen sollte, führen kann. Zwei weitere Zimmer, das Speise- und Wohnzimmer des Dresdner Architekten Schaudt und der Salon des Wiener Melichar haben das Besondere und für ganze Zimmereinrichtungen in der modernen Bewegung noch Seltene, aus Konkurrenzen hervorgegangen zu sein. Freilich ohne dass dieser Wettkampf zu allzu ungewöhnlicher Höhe sich emporgeschwungen hätte. Besonders unglücklich ist bei beiden die Ornamentik angebracht, dies eigentliche Schmerzenskind der jungen dekorativen Kunst. Geschmackvoll und einfach giebt sich daneben das nur durch Material, Konstruktion und Farbe wirkende Wartezimmer des Dresdner Architekten Kühne, während Professor Gussmann in seinem Lese- und Ruheraum farbig und dekorativ höhere Töne anschlägt, wie sie nur an Stätten allgemeinen öffentlichen Lebens und hier mit Recht angebracht sein dürften.

In schier unermesslicher Fülle enthüllt sich die zum Teil recht wirkungsvoll aufgestellte Kleinkunst mit mancherlei auf diesem Gebiet noch neuen Namen. Einem lebhaftem Bedürfnis entgegenkommend, hat man hier den Versuch einer Trennung in eine Elite- und Verkaufsabteilung gemacht, aus welch letzterer man die erstandenen Gegenstände gleich mit nach Hause nehmen kann. Die beste Abteilung der Kleinkunst ist entschieden die Keramik, die fast wie ein Auszug aus der Pariser Weltausstellung erscheint, wenn freilich das modernisierte Sèvres, von dessen Erscheinen man sich hier soviel versprochen, die Dresdner Ausstellung ziemlich leicht genommen zu haben scheint. Als verfehlt darf dagegen wohl der Versuch gelten, die Krefelder Bestrebungen zur künstlerischen Reformierung der Frauentracht fortzusetzen. Von einer Reform der Tracht von Grund auf, von einer besseren Anpassung an die Körperform, zu der allein ein Künstler seine ganze Kraft hergeben sollte, ist leider nichts zu bemerken. Was hier geleistet ist, geht nicht über die Verbesserung des Kleiderbesatzes hinaus, wie sie eine begabte Schneiderphantasie wohl auch hätte erfinden können. Wir sind eben leider noch nicht so weit, dass wir uns selbst, den Menschen, schon wieder als Kunstwerk auffassen und werden hierhin wohl auch von allen Dingen zuletzt gelangen.

AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE IN ALKMAAR

Vom 4. bis 13. Oktober hält die Maler-Gesellschaft »Kunst zy ons doel«, anlässlich eines fünfzigjährigen Jubiläums, eine kleine interessante Ausstellung alter Bilder aus Privatsammlungen und Stiftungen in Alkmaar. Diese Stadt hatte eine St. Lukas-Gilde, deren Bücher in Obreen's Archief veröffentlicht wurden und einige berühmtere Namen aufweisen. In dieser Stadt lebten im 17. Jahrhundert mehrere tüchtige Porträtmaler; besonders ist *Cäsar van Everdingen* hervorzuheben, dessen Porträts und Schützenbilder

eine Zierde des Museums von Alkmaar sind. Leider sind vor nicht sehr langer Zeit einige derselben durch Misshandlung eines elenden Restaurators rettungslos verdorben. Andere Meister, wie *Willem Bartsius, Dirck Metius,* arbeiteten gleichfalls hier, und der berühmte Zeicher unter Rembrandt'schem Einfluss, *Lambert Doomer,* von dem das Rijks-Museum zu Amsterdam ein kleines, feines Bildchen besitzt, einen Bauernhof in Nordfrankreich darstellend (Doomer reiste um 1645 häufig nach Rouen und Nantes, wo sein Bruder Kaufmann war), zog im Alter nach Alkmaar und malte dort Porträts. Ein solches Porträt war auch auf der Utrechter Ausstellung alter Meister. Auch der vortreffliche Stilllebenmaler *Abraham van Beyeren,* dessen Werke jetzt mit Tausenden bezahlt werden, der aber während seines Lebens am Hungertuch nagte, zog um 1670 nach Alkmaar.

Der wohl in aller Eile verfertigte Katalog ist sehr unvollständig und ungenau. Ich will nur etwas über die wichtigsten Sachen mitteilen. Das älteste Bild ist ein ziemlich gut erhaltenes holländisches Triptychon (Nr. 50a) in der Art des *Cornelis Engelbrechtsen.* Es ist nicht gross, aber bei aller Feinheit breit und fett gemalt, mit eigenartigem stimmungsvollen, gedämpften Kolorit, dass schon an die späteren Holländer erinnert, und stark absticht bei den frischen, hellen Farben der Vlamen. Die Aussenflügel stellen je eine Heilige dar (St. Katharina? und Agatha) innen links in zwei Abteilungen die Flucht nach Ägypten und darunter eine hübsche Darbringung im Tempel. Rechts oben Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darunter eine Grablegung. Das Mittenbild mit grossen Figuren, Maria unter dem Kreuze mit dem toten Christus. Oben, rechts und links vom Kreuz, Medaillons. Links: Jesus lehrt als Knabe im Tempel; rechts: Jesus, das Kreuz tragend, mit den Frauen und Simon von Cyrene. Die Kompositionen haben etwas sehr Flottes und Geistreiches, wie die Malerei mit den keck aufgesetzten weissen Lichtern in den Gesichtern. Besitzer ist Herr Witte-Wahlen. Nr. 19 a, b, c sind drei Ansichten von Egmond, mit Unrecht dem Molyn zugeschrieben, sondern alle von *Claes Heck* (oder *van den Heck*), der in Alkmaar auch grössere Historienbilder malte. Zum Vergleiche dienen zwei Ansichten von Egmond, im Rijks-Museum. Nr. 22a ist ein gutes reiches Stillleben von *van Beyeren,* wohl aus seiner Spätzeit, aber in traurigem Zustande von Verwahrlosung. Nr. 22 b und c sind gute Porträts, die an frühe Werke des *Jan de Baen* erinnern. (Madame van Leeuwen.) Nr. 23 a und b treffliche Porträts aus *Maes'* späterer Zeit; 23 h das Porträt von *Carel Six* ein noch schönerer *Maes,* dabei ein hübscher, interessanter Kopf. Zwei Porträts (23 b und c) 1642 datiert, scheinen mir alte Kopien nach *van der Helst.* 23 e ein schönes männliches Porträt von *Mierevelt,* bezeichnet und 1637 datiert. Auch 23 i ist ein früher, schöner, leider verwahrloster *Mierevelt.* 23 j, ein Damenporträt in ganzer Figur, lebensgross, in schwarzer Tracht, könnte ein *Cäsar van Everdingen,* aber auch ein später *Wybrand de Geest* sein.

Nr. 26, aus dem Pius-Stift, eine Himmelfahrt Mariä, ist zweifellos eine interessante Arbeit des *Claes Moeyaert,* der für die Kirche des Amsterdamer Bagynhof ähnliche religiöse Bilder malte. Die Engelsköpfchen sind unschön, aber unter den Apostelköpfen sind recht gute. Beinahe vergesse ich ein reizendes Kinderporträt, ein Mädchen in Weiss angezogen, mit lieblichem, trefflich gemalten Köpfchen, das an die frühen Kinderporträts von *Aelbert Cuyp* erinnert (23 g).

Aus dem Stifte der Helena van Oosthoorn (27 a und b) ein Bildnis einer alten Frau, in dem Schmutz versunken, aber wahrscheinlich recht gut, und ein gleichfalls sehr verwahrlostes reizendes Mädchenporträt, 1625 datiert, mit fein gemalten Details, Spitzen etc.

Aus dem Stifte des Johan van Nordingen (Nr. 28 a und b) ausgezeichnete Bildnisse des Stifterpaares durch *Cäsar van Everdingen,* 1648 datiert; kräftig, frisch in der Farbe, lebendig, von grossem Ausdruck und tüchtiger Malerei. Etwas geringer sind die viel früher gemalten Porträts derselben, vom selben Künstler, als Hirte und Hirtin, etwas härter und steifer (c und d). Zwei Frauenbildnisse, schlecht restauriert (e und f), um 1611 und 1615 gemalt, haben technisch sehr viel Gutes, die Köpfe haben wohl gelitten — man denkt hier zunächst an *C. van der Voort.* Schliesslich ein gutes Regentenstück von *Dirck Metius,* einem der vielen Durchschnittsporträtmaler, wie deren jede grössere Stadt Hollands solche in der Mitte des 17. Jahrhunderts aufwies.

Das Bürgerliche Waisenhaus schickte: 29 a, ein Regentenstück mit drei behäbigen Damen, bezeichnet: *L. Doomer, 1681.* Der Maler ist in seinen Zeichnungen bedeutender als in diesem mässigen Porträtstück mit schwachen Händen. b: Ein Regentenstück mit drei Herren, interessante Köpfe, von *Dirck Metius,* um 1640 gemalt.

Das »Hofje van Bylevelt« sandte das Porträt der Stifterin als junges Mädchen und Hirtin, wohl eine schwache, frühe Arbeit des *C. van Everdingen.*

Die Katholische Armenverwaltung lieh ein wunderschönes Bildnis der Aletta Boon, Stifterin des Poppenhofje, wahrscheinlich eine frühe, feine Arbeit des *Nic. Elias,* aber hier ist auch die vorsichtige Hand des Restaurators absolut erheischt.

Herr Luyken Glashorst besitzt zwei treffliche Porträts von *G. Ter Borch,* ganze Figuren, 1644 gemalt, wie der Katalog sagt, mir schienen die Bilder eher etwas später. (Nr. 35 a und c.)

Herr Gouverne hat ein frühes, um 1625—1630 gemaltes Stillleben, in der Art des *Claes van Heussen,* mit einer lebensgrossen, lachenden Jungenfigur, wie ein früher *Molenaer,* dabei (36 a).

Nr. 47, die Werke der Barmherzigkeit verraten die Eigenschaften und das eigentümliche bräunliche, etwas flaue Kolorit des *P. de Grebber.*

Dr. Martin schreibt mit Recht Nr. 50 b, eine Erweckung des Lazarus, den *Lastman* zu. Es ist auf dem Bilde derselbe Junge wie auf dem Amsterdamer Gemälde, das bedeutender ist (die Heilung des Gichtbrüchigen), dargestellt. Aber nüchtern, trocken und

langweilig ist dieser italienisierende Meister hier erst recht.

Das Bild, welches Herr Moens unter Nr. 54 a eingesandt hat als Wouwerman, ist eine getreue alte Kopie nach einem Bilde in meinem Besitz, bezeichnet *J. Kool.* Es ist ein »Valkenburger paardenmarkt«, wie der Maler *Jacob Kool,* der um 1665 in Amsterdam thätig war, deren mehrere malte. Nr. 54 b ist eine Kopie nach dem Schlosse Bentheim von *Ruisdael* im Rijks-Museum; Nr. 54 c, Wirtshausscene, nicht Molenaer, sondern *Egbert Heemskerck.* Ein theatrales Bild von *Arnold Houbraken,* Dido, welche sich den Tod geben will, und noch eine Reihe wertloser Sachen befinden sich unter den ca. 100 Gemälden dieser Ausstellung.

Einige moderne Bilder, worunter zwei bedeutende Aquarelle von *Toorop,* Bilder von *de Bock, Mesdag,* Frau *Mesdag* und *Taco Mesdag* hängen in einem Nebensaal.

Es ist betrübend zu sehen, wie so gar nichts für die Erhaltung dieser älteren Gemälde in Privatbesitz gethan wird. Manche derselben gehen ihrem sicheren Untergang entgegen, wenn nicht bald etwas geschieht.

A. BREDIUS.

BÜCHERSCHAU

Herbert P Horne, Quelques souvenirs de Sandro Botticelli in der Revue Archéologique Tom. XXXIX (1901), p. 14.

Der Verfasser der kleinen inhaltsvollen Studie über Botticelli, auf dessen Monographie über den Florentiner Meister wir schon so lange warten, hat sich, wie es scheint, fleissig in den Archiven umgethan. Er überrascht gleich am Eingang mit der Nachricht, dass Botticelli drei Jahre eher geboren ist, als man bis dahin, auf Gaye (Carteggio I, 343) gestützt, angenommen hat. Seine Forschungen haben weiter die allgemeine Ansicht bestätigt, dass Botticelli seine künstlerische Ausbildung in der Werkstätte des Filippo Lippi erhielt. Vor allem aber führt uns der Verfasser ein neues Madonnenbildchen Botticelli's vor, das sich im Oratorio di S. Maria al Vannella in Settignano befindet und den jungen Künstler noch ganz unter dem Einfluss Fra Filippo's zeigt. Das Bild ist als Fresko gemalt und neuerdings völlig übermalt worden. Und doch lässt auch die Ruine noch erkennen, dass das Gemälde eher in die Jugend des Meisters, als in seine Werkstätte gesetzt zu werden verdient, aus welcher später so manche Madonnenbilder hervorgegangen sind. Maria sitzt in einer Thronnische und hat das stehende, zum Teil noch in Windeln gewickelte Kind im Arm, das verlangend zu der Mutter emporblickt. Der Ausdruck im Kopf der Madonna ist sorgenvoll und trübe, die Augen sind gesenkt und fast geschlossen. Aus ihrer ganzen Haltung spricht hoffnungslose Lebensmüdigkeit. Etwas lebendiger und durchaus Botticellesk ist der Knabe mit den krausen kurzen Haaren, dem kleinen Mündchen und den grossen verlangenden Augen. An Fra Filippo mahnen die ausdruckslosen Hände der Madonna. Der glückliche Entdecker des Bildes setzt seine Entstehungszeit um das Jahr 1465 an. — Von einer Notiz ausgehend, welche Müller-Walde im Mailändischen Staatsarchiv entdeckt hatte, handelt Horne weiter über das bis heute kaum genannte Spedaletto des Lorenzo Magnifico, welches Botticelli, Filippino, Perugino und Domenico Ghirlandajo mit Gemälden geschmückt hatten. Leider ist es den eifrigen Forschungen des Verfassers nicht gelungen, nennenswerte Spuren dieser Fresken aufzufinden, obwohl der Bau selbst noch erhalten ist und heute zu einem Villenbesitz des Fürsten Corsini gehört. Doch gelang es den ursprünglichen Plan festzustellen und wenigstens den Gegenstand des Freskobildes, welches Ghirlandajo gemalt hatte: Die Geschichte Vulkans, in welcher nackte Männer Pfeile für Jupiter schmieden. — Bezeichnend ist es, dass der englische Forscher seine Arbeit in einer französischen Revue erscheinen lassen musste. Thatsächlich giebt es in England auch heute noch kein Organ für Forschungen auf dem Gebiete der Kunst des Mittelalters und der Renaissance.

E. St.

PERSONALIEN

Königsberg. *Adolf Männchen* hat einen Ruf nach der Düsseldorfer Kunstakademie erhalten und ist Anfang Oktober von hier dorthin übergesiedelt. *a.*

DENKMÄLER

Berlin. Die Ausführung des Kaiserin Friedrich-Denkmals vor dem Brandenburger Thor ist vom Kaiser dem Bildhauer Fritz Gerth übertragen worden. Dieser Künstler ist in Homburg ansässig und war früher stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Künstlervereins in Rom. *a.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. In Ernst Arnold's Kunstsalon sind zwei plastische Werke Max Klinger's ausgestellt: eine Mädchenbüste aus Marmor und ein bronzener Athlet.

Berlin. Es wird besser bei uns. Wir werden es in diesem Winterhalbjahr nicht nötig haben, uns über ein Allzuviel an Kunstausstellungen zu beklagen. Zaeslein und Ribera sind, soweit es sich um ihre Ausstellungssalons handelt, von der Bildfläche verschwunden, und von Gurlitt ist leider dasselbe zu berichten. So bleiben freilich immer noch gerade genug »Salons«, als dass unser »Hunger nach Kunst« nicht, was Quantität anbetrifft, überreich befriedigt werden könnte. Wie es mit der Qualität sein wird, muss die Zukunft lehren, aber einzelnes von dem, was *Eduard Schulte* uns in seinen beiden ersten Ausstellungen des Herbstes bot, erweckt doch recht freudige Hoffnungen. Von deutschen Künstlern sind es besonders zwei, die hier Erwähnung verdienen, und zwar *Hermann Neuhaus*-München und *Fritz Rhein*-Kassel. Der erstere stellte eine ganze Sammlung von Bildern aus. Aber nur wenige unter ihnen rechtfertigten die Erwartungen, mit denen man nach den früheren Leistungen des Künstlers vor sie hintrat. Seine Kunst hatte früher stets einen echt deutschen Charakter, sein Talent, seine ganze Art wurzelt durchaus im Vaterlande. Die neuesten seiner Schöpfungen haben aber etwas Äusserliches, und dieser Eindruck wird noch durch die sonderbaren Rahmen verstärkt, auf denen in Holzschnitzerei der Gegenstand des Bildes weiter behandelt wird. Ist es aber nicht geschmacklos im höchsten Grade, wenn auf der unteren Leiste des Rahmens einer Rheinlandschaft »Loreley« der tote Schiffer auf dem Grunde des Stromes in den Armen der Nixe dargestellt, oder wenn die Einfassung des grossen Triptychons »Tod und Leben« mit einer Unzahl rotflammiger Lebenslichter besetzt wird? In diesem Werk, das links den Tod besiegt vom Leben, in der Mitte den Menschen, dem Tode Samariterdienste leistend, und rechts den undankbaren Tod, den Wohlthäter Mensch zu Boden schlagend und fortschleppend zeigt, überwiegt überhaupt, wie man sieht, das Stoffliche, auf die Sensationslust Berechnete, in so verletzender Weise, dass der Genuss am Künstlerischen dadurch schwer geschädigt wird. Die Darstellung der Geschichte des armen Lazarus aber, wie

L'Avengle de l'église, sind Bilder, die ihres Malers würdiger sind, besonders ist auf dem letzteren die tiefe Andacht des betenden Mannes in seiner ganzen Erscheinung überzeugend zum Ausdruck gebracht. Allein das beste, was Neuhaus diesmal gesandt hat, ist sein schlichtes, lebensvolles, in einen ganz einfachen Rahmen gefasstes Selbstbildnis. Da ist nicht bloss sein Kopf, sondern in Auffassung und Technik zugleich die ganze Art des Malers wundervoll charakterisiert.

Als Porträtmaler führt sich der zweite obengenannte Künstler ein, *Fritz Rhein*-Kassel. In dem Bilde des Generals Rhein zunächst liefert er den Beweis, dass es möglich ist, der preussischen Uniform mit ihrem Gold und Rot und Blau sehr malerische Wirkungen abzugewinnen, was nach den meisten neueren Schlachten- und Soldatenbildern fast zweifelhaft erscheinen musste. Aber der Kopf des Generals bleibt deshalb doch die Hauptsache, er ist höchst lebenswahr erfasst und wiedergegeben. Ein fast poetisch anmutendes Bildnis ist das einer jungen Dame in Rosa, das ausserordentlich farbenfein, zart und duftig gehalten ist, und das die Dargestellte in Haltung und Bewegung sehr anmutig schildert. Auch das Bild eines im Lehnstuhl sitzenden, in Blau gekleideten jungen Mädchens ist beachtenswert schon durch den erzielten sehr schönen Farbenaccord. Ich glaube, dass man von Fritz Rhein, der seine tüchtige Begabung offenbar sorgfältig ausgebildet hat, sehr Gutes erwarten kann.

Doch befand sich in dieser zweiten Schulteausstellung ein Damenbildnis, das alles, was wir in neuester Zeit in diesem Salon gesehen haben, in Schatten stellt, das Porträt der Mlle. Acté von der grossen Oper in Paris, von dem Finnen *Albert Edelfeldt*-Helsingfors. Es ist einfach und charakteristisch zugleich erfasst, einfach und doch flott gemalt, die Beleuchtung sehr reizvoll und dabei keineswegs gesucht. Mit kräftigen Strichen ist z. B. die linke aufgestützte und gespreizte Hand gemalt, ohne dabei geschmiert zu sein; bis ins kleinste, bis auf die rosig schimmernden Nägel, bis auf die flüchtig hingekleckstem Ringe wirkt sie naturwahr bis zum äussersten. Hier ist Lebenswahrheit überhaupt in einem Grade erreicht, der eine Steigerung kaum noch zuzulassen scheint, auch die meisterhafte Behandlung des Kostüms trägt das ihre dazu bei. Das graue Pelzwerk des durch einen ganz geringen Tonunterschied vom braunen Rock sich abhebenden Jackets ist überaus treu geschildert, die dabei angewandte Technik ist trotzdem sehr einfach. Wenn die rechte Hand nicht ganz so befriedigt, wie die linke, wenn der Maler über manche Partieen des Rockes allzu flüchtig hinweggegangen zu sein scheint, so thut das dem Werte dieses ausserordentlichen Kunstwerkes keinen Abbruch.

Zugleich zeigt sich Edelfeldt in zwei Darstellungen aus seiner schönen nordischen Heimat als ein höchst bedeutender Landschafter. Sowohl der »Teich« mit den von der Abendsonne in purpurne Glut getauchten Kiefern zur Seite und den zahlreich verstreuten Inselchen, wie besonders der »Sommerabend in Finnland«, sind Stimmungsbilder von grosser Tiefe und leuchtender fesselnder Farbenpracht.

Aus den übrigen Darbietungen der beiden ersten Ausstellungen von Eduard Schulte müssen noch nachdrücklichst hervorgehoben werden die köstlich frischen Bilder vom Strande des Meeres, die *Focco Tadama*-Egmond und seine Gattin *Thamine Thadama-Groneveld* gesandt haben. Des ersteren Gemälde verraten grosse Kraft und ungewöhnliches Können. Seine »Heimkehrende Muschelfischer« und seine »Heringsfischer«, die durch das seichte Wasser herankommen, vor deren Fahrzeugen die Wogen sich brechen und hinter denen die weite Unendlichkeit sich in den wolkenverhangenen Himmel verliert, sind von einer Grösse beseelt, wie man sie vor solchem Anblick in der Natur empfindet. Spielend bewältigt der Künstler auch die schwere Aufgabe, das bewegte Meer zu schildern, und seine Gattin steht an breiter Wucht der Technik, an Kraft und Grösse der Empfindung kaum hinter ihm zurück. Ihre Bilder »Zaandam«, »Am Fährhaus« und »Mühle im Winter« sind Werke von tiefer, packender Stimmung und Farbenschönheit. — Unter der grossen Fülle dessen, was die beiden erwähnten Ausstellungen enthielten, bildet das, was hier besprochen ist, nur einen sehr kleinen Teil. Aber dies Wenige, Vortreffliche entschädigt für manches Minderwertige oder gar ganz Unzulängliche. *P. W.*

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum findet eine Ausstellung *schwedischer Textil-Arbeiten,* welche von dem Verein der Freunde der Handarbeit *„Handarbets Wänner“* zu Stockholm veranstaltet wird, statt. Dieser Verein, dessen Ehrenpräsidentin und eifrige Förderin Ihre Königliche Hoheit die Frau *Kronprinzessin Victoria* ist, hat sich die nationale Aufgabe gestellt, die alten eigentümlichen Techniken der Weberei und Stickerei aufrecht zu erhalten, welche in Schweden dem Absterben nahe, nur noch im bäuerlichen Betriebe zu finden waren. Die anspruchslosen Muster erwiesen sich als entwickelungsfähig, die Techniken als höchst wirksam, so dass man zu reicherer Gestaltung und zur Aufnahme künstlerischer Vorbilder übergehen konnte. Der Verein, welcher über das ganze Land verbreitet ist, unterrichtet in seinen Schulen an 200 Weberinnen und Stickerinnen, welche in freier Hausarbeit ihre Fertigkeit üben. Die Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum, welche die Hälfte des Lichthofes füllt, umfasst die verschiedensten Techniken, Gobelins, Knüpfteppiche, Webereien mit eingelegten Faden, Stickereien, Spitzen und zeigt zugleich die vielseitige Verwendbarkeit dieser Arbeiten. Die Ausstellung ist seit Donnerstag, den 17. d. Mts. zugänglich. *a.*

Leipzig. Die Fachausstellungen für Keramik und Bronze-Kleinplastik, die das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig für die Monate November und Dezember dieses Jahres vorbereitet, haben in Künstler- und Fabrikantenkreisen lebhaften Anklang gefunden und versprechen sehr interessant zu werden. Die keramische Ausstellung wird ihren Zweck, ein Bild zu geben von den Versuchen unserer Künstler, der deutschen Kunsttöpferei neue Wege und Ziele zu weisen, und von dem Einfluss, den diese Versuche auf die keramische Industrie gewonnen haben, voll und ganz erreichen. Die deutschen Künstlertöpfer werden sich vollzählig beteiligen, nicht allein diejenigen, die sich durch ihre Thätigkeit auf keramischem Gebiet bereits einen Namen gemacht haben, sondern auch einige bisher unbekannte Talente. Unter den zahlreichen Thonwarenfabriken, die die Ausstellung beschicken werden, sind die hervorragendsten Firmen Deutschlands und Österreichs vertreten. Die Bronzeausstellung wird die jüngste Entwickelung des Bronzegerätes veranschaulichen und die neuesten deutschen Plaketten, Medaillen und Statuetten in Bronze vereinigen. Auch diese Ausstellung wird sich in Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum im wesentlichen auf deutsche Arbeiten beschränken müssen. Voraussichtlich werden die beiden Ausstellungen in einem Raum miteinander verschmolzen werden, da sich damit ein wirksameres und abwechselungsreicheres Gesamtbild erzielen lässt. *a.*

Wien. Im Prunksaale der Hofbibliothek sind gegenwärtig kostbare Miniaturen ausgestellt. Das Hauptinteresse der zahlreichen Besucher konzentriert sich auf die Meisterwerke der vlämischen und französischen Schule.

Winterthur. Sonntag, den 15. September, ist im hiesigen Stadthause die *Anton Graff-Ausstellung* eröffnet

worden; sie enthält in geschmackvoll und künstlerisch arrangierten Räumen über 120 Originalgemälde des berühmten Winterthurer Künstlers, sowie einige Dutzend Handzeichnungen, Radierungen und Pastelle, im ganzen 180 Nummern. Das Bild der Thätigkeit des Meisters ist ebenso vollständig wie anregend und belehrend. Die meisten Gemälde stammen aus Winterthurer und Züricher Besitz, einige Glanznummern stellten die Königliche Akademie der Künste und die Königliche National-Galerie in Berlin, sowie das Königlich sächsische Kriegsministerium in Dresden. *s. f.*

VEREINE

München. Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk verlegen den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Wirksamkeit nach Stuttgart. Als diese Absicht zum erstenmale auftauchte, erhoben die württembergischen Industriellen Widerspruch. Neuerdings hat sich nun eine Lösung gefunden, welche die Konkurrenzbefürchtungen des einheimischen württembergischen Kunstgewerbes aufhebt und gleichzeitig die Kräfte der Münchner Künstler den schwäbischen Bestrebungen dienstbar macht. Es wird nämlich im Anschluss an die Stuttgarter Kunstgewerbeschule eine eigene Abteilung für praktische Ausbildung im Kunstgewerbe errichtet. Diese neue Abteilung nennt sich »Lehr- und Versuchswerkstätten« und wird am 1. Januar 1902 eröffnet. Vorläufig wird eine Tischlerei etabliert, worin die Zöglinge alles lernen und üben sollen, was zur Möbelbranche gehört. Die künstlerische Leitung des Münchner Unternehmens geht fortan nach Stuttgart über. Es ist der Wunsch der württembergischen Regierung, dass die Künstler der Vereinigten Werkstätten ihre Entwürfe fortan den württembergischen Industriellen zur Ausführung übergeben.

Wien. Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) ersucht uns um Aufnahme nachstehender Mitteilung: Als wir vor nunmehr vier Jahren unsere Vereinigung begründeten, machten wir zu einem der Hauptpunkte unseres Arbeitsprogramms die Propaganda für die Schaffung einer modernen Galerie in Wien. Nicht die Hinzufügung eines Depots für moderne Bilder zu den bestehenden Sammlungen alter Bilder hatten wir dabei im Sinne, sondern die Schaffung eines Institutes, das unserem Volke Gelegenheit bieten sollte, das gewaltige, die Kunst unserer Tage bewegende Drängen und Ringen nach neuen Idealen nachfühlend mitzuerleben. Das Publikum sollte fortan nicht mehr wie jetzt hilflos, nach Schlagworten haschend, den Schöpfungen, die der Zufall der vorübergehenden Kunstausstellungen ihm vor Augen führte, gegenüberstehen, es sollte befähigt werden, eines der denkwürdigsten Entwicklungsphänomene der heutigen Kultur mit offenen, sehenden Augen mitzugeniessen, statt darüber, vielleicht erst lange nachher, durch kunstgeschichtliche Schriften unterrichtet zu werden. Zur Förderung dieses Zieles hat ja die Vereinigung in ihre Statuten die Bestimmung aufgenommen, den Reingewinn aus ihren Unternehmungen zum Ankaufe von Kunstwerken zu verwenden und sie der zu gründenden »modernen Galerie« als Geschenk zu überweisen. Sie hat aber auch durch die Wahl der Werke, die sie bisher diesem Zwecke zugeführt hat, — Segantini, Dagnan-Bouveret, Gandara, L. von Hofmann, Roll, Rodin, Herterich, Hahn u. a. — gezeigt, welcher Art die Erwerbungen sein müssten, sollte die, eingangs geschilderte Wirkung eintreten. Sie wollte durch ihre Wahl ausdrücken, dass es nicht die Aufgabe des neuen Institutes sein dürfe, eine gewissenhaft angelegte Beispielsammlung zu einem österreichischen Künstlerlexikon zu sein, sondern dass es darauf ankommen müsse, jene Werke der Kunst unserer Tage zu erwerben, die in unauslöschlicher Weise die Spur ihres Geistes der Gesamtentwickelung eingeprägt haben.

Es muss bei der staatlichen Kunstpflege unbedingt einmal angefangen werden zu unterscheiden zwischen Unterstützung der Kunst und Unterstützung der Künstler. Mag letztere stellenweise noch so notwendig sein, die Förderung der Kunst ist immer noch eine viel ernstere Sache, besonders heute. Dem mächtigen Zuge zu monumentaler Bethätigung, der unsere Kunst durchweht, kann nicht mehr der kunstliebende Privatmann, kann nur der Staat gerecht werden.

Man wird sich also bei Schaffung der modernen Galerie nicht damit befassen dürfen, zunächst den Besitz an Kunstwerken aus den letzten Jahrzehnten zu komplettieren; Versäumtes in dieser Beziehung nachzuholen, bleibe Sache der historischen Sammlungen. Die moderne Galerie aber gehöre der Gegenwart und Zukunft, nicht der Vergangenheit; sie bedarf, soll sie einen Sinn haben, rascher Erwerbung von Hauptwerken jener Meister, welche die Kunst des heutigen Europa bedeuten. Rascher Erwerbung; denn solche Werke werden nicht jahrelang feilgeboten.

Das nächstdem Notwendige ist die sofortige Aufstellung der bereits vorhandenen modernen Meisterwerke und zwar eine Aufstellung in dem Sinne, aus dem sie erwachsen ist. Mag man immerhin gegen die sofortige Erbauung eines grossen, diesem Zwecke gewidmeten Gebäudes Geldmangel und sonstige Bedenken geltend machen; die, wenn auch nur provisorische Aufstellung des Vorhandenen ist eine unumgängliche Pflicht gegen die Öffentlichkeit. Und auch diese provisorische Aufstellung muss in modern-künstlerischem Geiste erfolgen, da sonst der Sinn der Werke nicht mehr erkennbar wäre, und sie muss vor allem die Gelegenheit bieten, die Bedingungen zu studieren, die ein modernes Meisterwerk an den Baukünstler, der ihm die Umgebung schaffen soll, überhaupt stellt.

Uns drückt in Österreich in Sachen moderner Kunstsammlungen keinerlei Vergangenheit. Sollen wir diese Schwäche nicht noch nach Jahrzehnten als solche empfinden, so müssen wir jetzt unsere Stärke aus ihr machen. Nirgends noch ist der Typus der modernen Galerie geschaffen und nirgends ist in dieser Beziehung so wenig präjudiziert, herrscht so viel Freiheit ihn zu finden, als bei uns.

Möge eine hohe K. K. Regierung unseren Baukünstlern diese erhabene Aufgabe stellen; sie wird überrascht sein über die unerkannten, ungenützten Kräfte, die unser Volk birgt. *s. f.*

VERMISCHTES

Von dem Modell für Dannecker's Ariadne ist in der Tagespresse hin und her geschrieben worden. Die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks ist 1897 in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VIII, S. 244 ausführlich erzählt. *a.*

Venedig. Victor Emanuel hat in der Kunstausstellung u. a. zwei Gemälde deutschen Ursprungs erworben: Kallmorgen, Auf hohem Meer, Angelo Jank, Geharnischte. Das letztgenannte Werk ist für die Galerie moderner Meister im Palazzo Pesaro bestimmt. *a.*

Rom. Die Statuen des von dem italienischen Staat angekauften Museums Ludovisi sind vorläufig in dem National-Museum der Diocletiansthermen zu Rom untergebracht; die Sammlung soll im November der Öffentlichkeit übergeben werden. Der Klosterhof von S. Francesca Romana wird gegenwärtig hergerichtet, um die reichhaltige Sammlung von Altertümern aufzunehmen, die bei den Ausgrabungen der letzten drei Jahre auf dem Forum gefunden worden sind. *a.*

Rom. Im Juni dieses Jahres erging an die Archäologen Deutschlands die Aufforderung, den Erforscher der Monumente Pompejis, August Mau, zu seinem sechzigsten Geburtstage durch ein Ehrengeschenk zu erfreuen. Der Aufruf hat sehr günstige Resultate erzielt. Schon jetzt sind mehr als 10000 Lire gesammelt, von welchen fast ein Drittel amerikanische Schüler Professor Mau's beigesteuert haben. Die Summe soll zu Kopien pompejanischer Wanddekorationen und Gemälden verwandt werden, welche bereits in Angriff genommen worden sind. Es ist zu hoffen, dass etwa 15—20 solcher Kopien in ziemlich grossem Massstabe hergestellt werden können, die als Grundlage dienen werden für eine neue glänzende Publikation über Pompeji. Die Originale der Gemälde werden voraussichtlich von öffentlichen Sammlungen, vor allem Amerikas, angekauft werden und der Erlös aus dieser Summe wird ebenfalls der Publikation zu gute kommen. Der zweite Sekretär des archäologischen Institutes, Professor Hülsen, und Dr. W. Amelung haben die Sammlung angeregt und ihren Bemühungen ist es vor allem zu danken, dass der berühmte Kenner und Erforscher Pompejis sich selbst ein solches Ehrendenkmal setzen kann. *E. St.*

VOM KUNSTMARKT

Aachen. Die Versteigerung der Schätze des Wespien'schen Hauses hatte folgende Ergebnisse: Das Gobelinzimmer im Erdgeschoss kaufte für 57000 M. das Germanische Museum zu Nürnberg, das Gobelin Europa für 17200 M. ein Privatmann in Frankfurt a. M., Asien und Amerika für 15000 bezw. 6600 M. Kommissionär Maurer in Berlin, Australien für 7000 M. Jarislowski in Berlin. Die Gebr. Hamburger in Amsterdam kauften Afrika für 860 M., die gesamten Holzarbeiten des grossen Saales, zwei Kamine und zwei Kaminaufsätze mit Porträts, für 9850 M., eine Doppelthür für 810 M., einen Kaminaufsatz für 310 M., ein schmiedeeisernes Treppengeländer für 7000 M., eine Treppenverschalung für 1500 M. Das Kölner Gewerbemuseum kaufte eine geschnitzte Thür für 810 M., ein Balkongitter für 610 M. *hg.*

Berlin. Vom 29. Oktober bis 2. November findet bei Rudolf Lepke in Berlin eine Auktion statt, welche die Augen der Kunsthistoriker und Kunstfreunde schon deshalb in hohem Masse auf sich ziehen wird, weil die Glanzpunkte der zu versteigernden Sammlung Werke von Tilman Riemenschneider sind. Und zwar handelt es sich nicht um Arbeiten, welche diesem Meister mit schwankender Sicherheit zugeschrieben werden, sondern um fest beglaubigte und weltbekannte Werke. Die zu versteigernde Sammlung ist nämlich die der Herren Sattler auf Schloss Mainberg. Bis in das 17. Jahrhundert standen die Statuen der Maria Magdalena und zwei Reliefs mit Darstellungen aus ihrem Leben in der Stadtpfarrkirche von Münnerstadt, für welche sie der Meister 1490—93 gearbeitet hat. Der Vertrag und die Quittungen Riemenschneider's sind im Original erhalten. Ausser den Arbeiten dieses, in neuester Zeit mit Recht so hochgeschätzten Meisters, enthielt das fränkische Schloss noch andere bedeutende Skulpturen derselben Zeit. Einen Hauptstolz der Sammlung machen quantitativ und qualitativ die Krüge aus; fast alle hervorragenden Orte aus der Blütezeit der deutschen Keramik sind vertreten. Das Hauptstück ist ein Werk der Töpferfamilie Hirschvogel. Die Glasgemälde sind meist schweizer Hochzeitsscheiben des 16. bis 17. Jahrhunderts, doch befinden sich auch viele ältere Arbeiten darunter, wie die schon seit Jahrhunderten in Mainberg befindlichen Scheiben aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die um ein Jahrhundert jüngere Scheibe aus dem Dom zu Gelnhausen. Waffen, Dosen, geschliffene Gläser, Möbel, Fayencen, eine Casula aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vervollständigen die Sammlung, über welche Rudolf Lepke einen ausführlichen illustrierten Katalog herausgegeben hat, dem ein zweiter Katalog über die wertvolle Bibliothek mit Missales, Incunabelstücken, alten Geschichtswerken, Topographien u. s. w. zur Seite steht.

Frankfurt. *Kunstauktionen.* Rudolf Bangel bringt am 28. und 29. Oktober Antiquitäten, Francofurtensien, orientalische Kuriositäten und Kunstblätter unter den Hammer; am 30. d. Mts. Gemälde älterer und moderner Meister aus der Sammlung des † Herrn Dr. Zurbruch, vormals in Homburg v. d. Höhe.

Köln. *Kunstauktion.* Am 5. und 6. November d. Js. versteigert die Firma J. M. Heberle (M. Lempertz' Söhne) in Köln eine reichhaltige Bildersammlung. Es sind Werke vornehmlich der Renaissancezeit und der niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts, die von mehreren Kunstfreunden mit Unterstützung der ersten Kenner und Forscher viele Jahre hindurch hauptsächlich in Italien gesammelt wurden. Zum grössten Teile stammen die einzelnen Bilder aus bestem venezianischem und vicentiner Privatbesitz (Galleria Trissino, Reste der Galerie des Federigo Querci nobile della Rovere, die ehemals im Palazzo Contarini sich befand, Galerie des Palazzo Schiavone etc.) Teilweise sind sie entdeckt und gefunden in italienischen Familien des Mittelstandes, einige und zwar mehrere der besten bei kleineren Händlern, die ihren Wert nicht erkannt haben. Eine stattliche Anzahl der Bilder ist signiert; eines trägt die Bezeichnung »Zorzonus Castrofranghi«. Es ist die Frage, ob die Signatur echt ist, denn wir besitzen keinen signierten Giorgione. Die Bilder sind grossenteils vor längeren Jahren nach Deutschland gebracht worden (Moroni, Piombo, Tintoretto, Murillo etc.); der Rest ist oft unter den grössten Schwierigkeiten aus Italien ausgeführt worden. Für die venetianischen Meister sowie für die Norditaliener konnten für den Katalog noch sehr viele Urteile von Morelli (Lermolieff) verwertet werden. Aber auch andere Kenner wurden zu Rat gezogen. Die gegebenen Gutachten sind teils wörtlich in dem vorliegenden Katalog wiedergegeben; in strittigen Fällen ist der Name im Katalog gewählt worden, der von der Mehrzahl der Ratgeber gebilligt wurde; jedoch sind die abweichenden Ansichten in der Kritik oft unter Angabe der Gründe erwähnt. In ihrer Zusammenstellung dürfte die Sammlung, was speziell die Werke der Norditaliener anbelangt, wohl eine der bedeutendsten sein, die seit langer Zeit auf den Markt gelangt. Die Venetianer finden wir durch die Muranesen, durch Tizian, Giorgione, Girolamo da Udine, P. Veronese, Tintoretto, J. und L. Bassano auf das Beste vertreten; die anderen Italiener zählen Namen unter sich wie: Allegretto Nuzio, Mantegna, A. da Forli, Gentile Fabriano, Seb. del Piombo (wenn man ihn nicht zu den Venezianern rechnen will), Moroni, Buonconsiglio, Ribera u. s. w. — Aber auch die Niederländer und Vlamen sind durch treffliche und hervorragende Werke repräsentiert: H. de Bles, J. Hemessen, J. de Bray, S. Ruisdael, J. S. Ruisdael, Ph. de Champaigne, van Dyck, du Jardin, J. Fyt und der kunsthistorisch interessante Marienhof sind hier in erster Linie zu nennen. Deutsche, Franzosen und Spanier sind numerisch geringer: ein schöner hl. Antonius von Murillo, ein Porträt des Velazquez, ein Ecce Homo des alten Kranach und eine grosse Landschaft des Claude Lorrain sind am bemerkenswertesten, falls nicht der Johanneskopf, der bisher unter dem Namen des Solario gegangen, doch nicht einen deutschen Meister zum Schöpfer hat. Zwei Skulpturen und die interessante Initialensammlung dürften das Interesse der Kenner und Käufer in hohem Grade erregen und auch verdienen. Der glänzend ausgestattete Katalog umfasst

71 Nummern und ist mit Heliogravüren und Lichtdrucken geschmückt.

München. *Kupferstichauktion.* Bei J. Halle findet am 11. November und folgende Tage eine Versteigerung von Kupferstichen der englischen und französischen Schule statt. Der Katalog nennt Bartolozzi, Cosmay, Debucourt, Gainsborough, Wm. Hamilton, Hoppner, Janinet, Kauffmann, Lavreince, Sir Thomas Lawrence, G. Morland, Sir Joshua Reynolds, Romney, J. R. Smith, James und William Ward, die beiden Dagoty, Lasinio, auch ein Blatt von Le Blon, einige frühe Schabkunstblätter. Ferner sind Handzeichnungen von Boucher, Sir Th. Lawrence, Romney, Watteau dabei, Aquarelle von G. Opitz, Schlachtenbilder, alte Sportblätter, Ansichten von Wien. Insgesamt 1734 Nummern. Der Katalog enthält gegen 80 treffliche Nachbildungen der Hauptstücke.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Wilhelm Heyd, Heinrich Schickhardt's Handschriften und Handzeichnungen. Heft I. Stuttgart. W. Kohlhammer. 1901. 1.—

William Morris, Die Kunst und die Schönheit der Erde Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1901.

Lothar von Kunowski, Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens. Leipzig 1901. Eugen Diederichs. 5.—, geb. 6.—

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 4. 30. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE PRIMITIVEN ITALIENER IN DER DRESDNER GALERIE

Die Dresdner Galerie hat so wenig wie irgend eine cisalpine Sammlung eine umfassende Übersicht über die Malerei des Trecento aufzuweisen. Liegt ihr Schwerpunkt einmal in den Prachtstücken der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts, andererseits in den grossen Meisterwerken des Cinquecento, so steigt sie bereits in den Regionen des Quattrocento auf eine bescheidenere Stufe herab; diese Gruppe kann sich mit der entsprechenden in Berlin oder London nicht messen. Von den Vorläufern des Quattrocento giebt sie nur eine sehr bescheidene Vorstellung. Und doch hätte Dresden eine Gelegenheit gehabt, Trecentobilder, wenn auch nicht ersten Ranges, so doch charakteristischer Art, in umfangreicher Weise zu erwerben. Der um die Dresdner Kunstpflege so hoch verdiente Bernhard von Lindenau, welcher 1830 die Generaldirektion der Museen als Staatsminister übernahm, hat auf seinen Reisen von 1843 an zunächst für sich eine ganze Reihe kleiner Trecentobilder gesammelt und mit diesen zusammen mit florentiner und sieneser Quattrocentisten den Grundstock zu dem 1873 erbauten Altenburger Museum gelegt. So hochherzig und selbstlos diese Stiftung gewesen sein mag — in dieser Galerie war und ist bis heutigen Tages die Anwesenheit Duccio's und Simone Martini's in Altenburg eine wenig beachtete und auswärts fast unbekannte Thatsache; es war daher ein Verdienst Schmarsow's, als er den entlegenen Schatz in mehreren Publikationen hob und den Bestand dieser Galerie in die Diskussion einführte. Jedenfalls würden diese Bilder eher in Dresden als in Altenburg gesucht.

Dass die Trecento-Abteilung nicht durchaus die Schreckenskammer der Galerien zu sein braucht, beweist die National Gallery in London, deren grosse Tafeln aus dem 14. Jahrhundert würdig neben den Bildern des 15. Jahrhunderts bestehen. Allerdings ist ja England auch die geborene Heimat der mehr alten als schönen Schätze; und die Seltsamkeit altfränkischer Linien mag die Teilnahme der englischen Besucher mehr in Anspruch nehmen, als die verborgene Kraft dieser Linien- und Farbenherrlichkeit. Der Louvre besitzt wenige, aber zum Teil ganz hervorragende Primitive aus der italienischen Schule. Cimabue, Giotto, Simone Martini sind durch je ein Bild, aber jedesmal ein sehr gutes vertreten; andere Meister und Schulen, selbst die so seltene venezianische des Trecento, fehlen dort nicht. Die Berliner Galerie verrät auch in ihrer Trecento-Abteilung das Bestreben nach lückenloser Übersicht über die einzelnen Schulen; es fehlen hier so bedeutende Stücke wie Paris und London sie besitzen. Aber dafür sind alle wichtigeren Namen mit meist charakteristischen Werken vertreten.

Der Charakter der so viel älteren Dresdner Galerie wurde von den grossen fürstlichen Sammlern geprägt, welche für das Trecento nicht einmal die Kuriosität empfanden. Friedrich August II. hätte sicher in Modena auch Trecentisten erwerben können; sein Geschmack hätte sich gegen diese aber vielleicht ebenso heftig gewehrt, wie der Louis' XIV. gegen die holländischen Kleinmaler. Erst in unserem Jahrhundert ist eine Ergänzung nach dieser Seite für die Primitiven, wenn auch in primitiver Weise, versucht worden. Rumohrs' Nachlass (1846), Steinle's Vermächtnis (1857) und vor allem die Versteigerung von Woodburne's Nachlass (1860) boten Gelegenheit zur Erwerbung. Während der früheste Quattrocentist schon 1749 in Dresden einzog (es war Ercole Roberti's herrliche Predelle Nr. 45 und 46), folgte ihm der erste Trecentist erst hundert Jahre später.

Nicht aus archaisierenden Gründen scheint uns das Trecento in jeder die italienische Kunst repräsentierenden Galerie unentbehrlich. Wo fände sich ein Archäologe, der die archaischen Gebilde des 6. vorchristlichen Jahrhunderts zum Verständnis der Kunst der Ägineten und Olympias entbehren zu können glaubte? Wenn Olympia gleich Quattrocento gesetzt werden kann, dann rangiert die Aristion-Stele mit Giotto. Der Gegenwart ist alles Primitive doppelt reizvoll. Gern ahnt sie in der Knospe die Blüte, und schätzt jene fast mehr als diese. Denn alles Accessorische fehlt hier und der Verdacht der Virtuosität kommt nicht auf. Können wir also einmal den seligen Mönch von Fiesole oder Masaccio ohne die Kenntnis der Giottoschule durchaus nicht verstehen, so besitzt das Trecento noch die besondere Verwandtschaft mit dem Cinquecento, d. h. es enthält künstlerische Eroberungen, die im Quattrocento wieder verloren gingen und erst in der Hochrenaissance

wieder auftauchten. Anders ausgedrückt: Giotto steht einem Michelangelo unendlich näher, als es Botticelli oder Verrocchio thun. Auch Lionardo lässt sich eher an Simone Martini, als an die Ateliergenossen seiner Jugend angliedern. Freilich wussten die Späteren das mit sieghafter Klarheit auszusprechen, was die Frühen nur stammelnd und tastend eroberten. Aber die Gemeinschaft ist vorhanden.

Fast alle Sammlungen, in denen primitive Italiener vorhanden sind, enthalten mehr Arbeiten der sienesischen als der florentiner Schule. Das liegt nicht am Zufall des heutigen Kunstmarktes, sondern am Bestand überhaupt. Das *kleine* mobile Altarbild — und um dieses handelt es sich beim Export meist — wurde in Siena mehr begehrt als in Florenz. Namentlich der Klappaltar des Hausandachtsbildes hat in Siena seine eigentliche Heimat. Siena ähnelt darin Venedig, dass in diesen beiden Städten, wo die Freude am *intimen* Schmuck früh lebendig ist und man das Blitzende mehr liebte als das Grosszügige, der Schmuck für das Privatzimmer viel früher begehrt wurde als in Florenz. Das florentiner Trecento-Bild ist fast ausnahmslos für die Kirche bestimmt. Ferner erringt in Florenz die grosse einheitliche Tafel oder die dreiteilige des Triptychons schon früh den Sieg über jene primitivere Form, nach der eine mittlere Hochtafel von einer Menge kleinerer Bilder rechts und links und unten umgeben wurde. Giotto und Oreagna hatten zu glücklich im grossen geschaffen, als dass man es am Arno noch lange mit Kleinigkeiten gewagt hätte. Dagegen behält in Siena das kleine Format noch lange den Vorrang; das macht sich noch am heutigen Bestand bemerkbar.

Ich beginne aus diesen Gründen mit den sienesischen Trecentisten in Dresden. Duccio ist nicht vertreten; was von seinem Hauptwerk im Palazzo Saracini in Siena, in Berlin und im englischen Privatbesitz verstreut ist, ist wohl das einzige, was überhaupt je wird erreichbar sein. Die vielen unter seinem oder gar Guido's Namen gehenden Madonnen sind durchweg spätere Schularbeit. Auch Simone Martini fehlt, von dem Berlin und London ebenfalls nichts aufzuweisen haben. Dagegen ist die Schule der Lorenzetti, die nach Simone's Weggang nach Avignon in Siena die herrschende war, durch ein ganz hervorragendes Bild vertreten, das ich freilich weder Pietro noch Ambrogio selbst geben möchte, wohl aber einem unmittelbaren Schüler Ambrogio's. Denn dessen Hauptbild, das, einst für das Hospital S. Maria Agnese in Siena gemalt, heute in der florentiner Akademie hängt, bildet die Voraussetzung und das Muster für die Nr. 27 der Dresdner Galerie, deren Katalog es ganz richtig schon der Schule Ambrogio's zugewiesen hat, ohne jedoch auf den Zusammenhang mit diesem wichtigen Bild aufmerksam zu machen. Es ist die 1342 gemalte schöne presentazione al tempo, deren leuchtende Kraft und malerische Behandlung neben dem zierlichen Spiel reichster architektonischer Formen auch das unvorbereitete Auge sofort beeindrucken. Ambrogio hat dann die Komposition ähnlich, aber bescheidener in einem Altarbild in Massa maritima wiederholt; Petrocchi giebt in seinem kürzlich erschienenen Büchlein über Massa maritima, dessen reiche Kunst aus dem 13. bis 15. Jahrhundert dadurch erst bekannt geworden ist, eine kleine Abbildung dieses Bildes. Das Dresdner Bild ist, ebenso wie das schöne Bild Bartolos di Fredi im Louvre, eine Nachbildung des Originals dieser Altartafel. Weder das aristokratische Geschlecht noch die Leuchtkraft seiner Kostüme ist dem Schüler geglückt. Aber der Tempel ist weiträumig und hoch, ein kuppelbedecktes Octogon mit Umgang, das unwillkürlich an das Florentiner Baptisterium erinnert. Dagegen ist die Kuppel der des Sieneser Doms nachgebildet. In den acht dreieckigen Aufsätzen über den Mauern befinden sich Medaillons; dazwischen standen als Pfeilerbekrönung einst vergoldete Statuen, von denen leider nur noch zwei erhalten sind. Neben der ernst und dunkel gekleideten Maria sticht das leuchtende Gelb von Joseph's Rock lebhaft ab; der greise Simeon wiederum trägt ein metallisch schillerndes Gewand von seidigem Schimmer, gegen den das Rot des Futters stark sich abhebt. Auch die Gestalten hinter Simeon, namentlich der Hohepriester mit der Mitra (sic) enthalten sehr zarte farbige Klänge. Man beachte die Zusammenstellung der Farben über den Händen des Hohenpriesters: roter Mantel, weisses Kleid, grünes Mantelfutter, der Dreiklang der italienischen Tricolore. Endlich ganz rechts im Umgang die erst hervortretende, die Rolle feierlich enthüllende alte Matrone Hanna, eine fast antike Gestalt, wie sie der Meister Ambrogio so gern malte. Diese Hanna überbietet die entsprechende Gestalt auf Ambrogio's Bild in Florenz. Hier ist es eine feinknochige, hagere, lange Gestalt mit porträtmässigen Zügen, in der wir gern die Äbtissin des Spedaletto, d. h. die Stifterin erkennen möchten; in Dresden ist es die hundertjährige Prophetin von grandioser Typik. Endlich noch die Gruppe von Diener und Dienerin, die bei Maria und Joseph nie fehlen. Denn die Heiligen des Trecento sind vornehme Leute, die nicht allein auf die Strasse gehen. An solchen Nebenscenen, wie dem Gespräch dieser servi, deren kurzer Sinn die feierliche Tempelstunde nicht zu würdigen weiss, entzündet sich im Trecento die Liebe zum Genre. Bei Ambrogio's Hospitalbild fehlen die Statisten noch; hier sind sie in echter Nonchalance beigesellt.

Die Tafel, die mit dem alten Rahmen aus einem Stück besteht, ist ein Hausandachtsbild, wahrscheinlich gestiftet bei der Taufe des Erstgeborenen und Stammhalters der Familie. Sie ist jedenfalls nach 1342 entstanden. Das Bild wurde 1874 in Rom erworben.

Ein Pendant zu der Tafel, allerdings kleinen Formats, befindet sich in der National Gallery Nr. 1317, das sposalizo darstellend. Dieselbe Scene kommt dann noch einmal in Nr. 1109 vor; und diese letztere ist bezeichnet Nicholaus Bonachursi de Senis me pinxit. Wir kennen einen Maler Bonacorso, der 1347 die Jakobusfresken im Dom von Pistoja gemalt hat. Möglich, dass er der Vater des Niccolo ist, in welch letzterem wir den Meister der Dresdner Tafel mit hoher Wahrscheinlichkeit sehen dürfen.

Von den übrigen Sienesen des Trecento möchte ich noch die Nummern 31 und 72 hervorheben, den Cristo morto im Grab und eine Madonna darstellend. Das erstere Bild hat sich eine Zustutzung zu dem im Trecento nicht üblichen Tondo gefallen lassen müssen. Das Bildchen wurde von Hübner Lippo Memmi zugeschrieben; Morelli's Hinweis auf Barna scheint mir unberechtigt. Wir haben mehrere solcher »Cristo morto« im Sarkophag von Pietro Lorenzetti's Hand. Ein bezeichnetes Stück befindet sich in Altenburg Nr. 48 und trägt die Inschrift Petrus Lauretii de Seni me pixi. Dieses Täfelchen bildet mit Nr. 47 derselben Galerie zusammen ein Diptychon, dessen zweite Tafel eine Madonna darstellt. Diese Gegenüberstellung der jungen Mutter mit dem Neugeborenen und dem toten Christus im Sarge ist das klassische Thema des kleinen Klappaltärchen. Die Confrontation von Leben und Tod bot dem religiösen Gefühl des Betenden ein nie auszuschöpfendes Thema von den Gegensätzen der Wirklichkeit.

Nr. 24 ist im Katalog »mehrteiliges Bruchstück eines Altars« genannt. Wir würden besser »Reliquiar« sagen; denn die kleinen leeren Kreise waren sicher zur Aufnahme von Reliquien bestimmt. Die Zierlichkeit der Dimensionen lässt auch hier wieder an ein Hausaltärchen denken. Das breite Rahmenband führt die himmlische Hierarchie vor, deren Assistenz bei der »feierlichsten Stunde«, die das Hauptbild vorführt, unerlässlich ist. Die Assunta ist in Siena das Lieblingsthema für das Altarbild bis tief in das Quattrocento hinein. Es ist regelmässig mit dem Wunder der Gürtelspende verbunden; der bekehrte Thomas bekommt bei jenem Abschied Marias von den Aposteln den nie gelüfteten Gürtel der vergine als kostbarste Reliquie. In Florenz ist dies Thema nur selten behandelt worden; die bekanntesten Darstellungen sind plastische — Orcagna's Tabernakelrelief von 1359 und die Reliefs von Niccolo di Cecco im Dom zu Prato. Siena dagegen entwickelte dieses Motiv zu immer weiterer Entfaltung. Matteo di Giovanni's grosse Darstellung in der National Gallery kann ihre Vorstufen bis in die Tage der Lorenzetti zurückführen; und der sonst nicht bekannte Schüler Bartolo di Fredis, Andrea di Bartolo hat in seiner jetzt bei Mr. Yerkes in New-York befindlichen Tafel die erste pompöse empyräische Komposition gewagt. Der Künstler unseres Reliquiars, Ansano di Pietro, der seiner Zierlichkeit wegen als »Angelico Sienas« gefeierte Quattrocentist, ist thatsächlich noch ganz im Gefolge der Memmischule; sind ebensowenig von ihm, wie von Taddeo di Bartolo, die Vorstösse, welche die Lorenzetti gewagt hatten, nicht aufgenommen worden. Man gestattete sich an Archaismus in Siena um 1450 noch mehr als in Florenz vor 1400! Ähnlich wie in Venedig wird das Zuständliche mehr als das Dramatische geliebt; statt der Handlung die einfache Präsenz, statt der Leidenschaft die feierliche Harmonie. Die vom leeren Grab aufschwebende santissima vergine, deren Aufstieg zarter Geigenklang und englisches Mandolinengezirp begleitet, wird von ihrem ihr entgegenschwebenden Sohne gekrönt; seitlich kommen Petrus und Paulus, die Apostelfürsten, herangerauscht; darunter nahen die vornehmsten heiligen Jungfrauen, Sa. Caterina und Sa. Barbara. Es folgen zwei weitere Paare von heiligen Männern und Frauen und an der irdischen Rampe erscheinen — ähnlich wie die Engel der Sistina — die vier Evangelisten, wie Mittler zwischen den Himmelshöhen und der Erde, der sie das Mysterium künden. Man sieht, auf kleinstem Raum sind hier, freilich in primitiver Weise, die grössten Kreise gezogen. Die beiden Heiligen Margaretha und Zenobius, die neben dem leeren Mittelfeld der Tafel stehen, fallen freilich aus diesem Raumgedicht heraus. Aber auch das wird Absicht sein. Dürfen wir hier das oleum sanctum oder ein Madonnenrelief zartester Erhebung (Bronce?) uns denken, so wäre der Sinn des Aufbaus, dass das irdische von heiligen Hütern bewachte Symbol von dem Reigen der himmlischen Chöre und Mysterien umschwebt wird. — Die Altenburger Galerie, welche nicht weniger als sechs Bilder von Sano's Hand aufweist, enthält in Nr. 71 auch eine Assunta, die zu vergleichen lehrreich ist. Viel bedeutender aber ist die grosse, gegenwärtig nicht ausgestellte Tafel in Berlin, von Sano di Pietro und seinem Lehrer Sassetta gemeinsam gefertigt, ein Kapitalstück in Ausdehnung und rotgoldener Herrlichkeit, aber freilich in der Wirkung rein dekorativ.

Es sei gestattet, auch über die beiden Madonnenbilder des sienesischen Quattrocento eine Ansicht auszusprechen. Es giebt freilich kaum ein undankbareres Thema. Denn an ihm, das in Florenz geradezu der Träger der Entwickelung ist, enthüllt Siena gerade seine staunenswerte Stagnation. Zwischen Domenico di Bartolo und Matteo di Giovanni, die reichlich 50 Jahre auseinander liegen, ist kaum ein Unterschied. Immer wieder die Halbfigur der Madonna, das nackte spielende oder geliebkoste Kind und zwei Heilige, die meist nur mit den Köpfen über die Schulter der Madonna herausragen. Der bedeutendste dieser Madonnen-Lieferanten ist der feinsinnige, durch seine zarte Belichtung und reiche Gewandbehandlung hervorragende Neroccio, der dem Bildner Antonio Federighi sein Bestes verdankt. Auch Giovanni di Paolo, der nervöse, unruhige Feinstrichler, ist zu erkennen. Aber bei Benvenuto di Giovanni, Matteo di Giovanni und Giacomo Cozzarelli hebt der Streit an. Die Eigenart dieser Meister ist noch so wenig geklärt, dass eine »Geburt Christi« in der Akademie Sienas, die zweifellos dem Atelier Benvenuto di Giovanni's angehört, dank einem gefälschten cartellino unbedenklich Cecco di Giorgio zugeschrieben wird, obwohl doch dessen in der Linie und namentlich der Farbe so fest umgrenzte Eigenart aus der Geburt Christi in San Domenico und der Verkündigung in der Akademie Sienas gut bestimmt werden kann. In Bezug auf Nr. 33 der Dresdner Galerie, die bei Hübner den stolzen Namen Andrea del Castagno trug, und von Morelli (2. Aufl. S. 338) für Pietro di Domenico (di Bartolo) in Anspruch genommen würde, möchte ich mich für eine spätere Zeit aussprechen. Matteo di Giovanni kommt m. M. in der Farbe namentlich dem

Bild am nächsten. Dagegen glaube ich diesen Meister, an den Thode bei Nr. 34, »Maria mit dem Kind und einem Engel«, dachte, hier unbedingt anlehnen zu müssen. Namentlich der braun-rote Ton des Bildes, der mit dem Goldgrund eine sehr schwere Tricolore abgiebt, stimmt gar nicht zu der Palette Matteo's. Auch das Motiv des dem Bambino den Kirschkorb reichenden Engels ist weder Matteo verwandt noch überhaupt sienesisch, sondern führt auf Florenz, speziell Fra Filippo. Ob Hübner mit seiner Taufe »umbrische Schule« es nicht vielleicht am glücklichsten traf? Einen bestimmten Meister wüsste ich freilich nicht zu nennen; an Bonfigli und die Seinen darf durchaus nicht gedacht werden.

Aus dem Florentiner Trecento hat die Dresdner Galerie eine sehr beachtenswerte Tafel aufzuweisen, die inhaltlich und formal gleich eigenartig ist. Nr. 5 stellt die klassische Scene Matthäus XI, 2—6 dar »Bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines andern warten?« Klassisch nenne ich die Scene, weil hier die Weltanschauung zweier Zeiten in voller Kraft aufeinanderplatzt. Der Vorgang ist wohl kaum historisch zu nehmen — ist es glaubhaft, dass Herodes seinem Gefangenen Besuch gestattete? — aber symbolisch ist er um so inhaltsvoller. Johannes, der hinter dem Gitter des Gefängnisses schmachtet, hat in der Einsamkeit die Ahnung gehabt, dass Christus, obwohl Zeichen und Wunder fehlen, doch der Messias sein könne; nun sendet er die Schüler, um zu fragen, und eben kommt die Antwort. Es scheint, Jesus hat seinen eignen Jünger, wohl Johannes den Evangelisten, hingesandt. So wenigstens deute ich mir den Heiligenschein der grossen im hellleuchtenden Mantel glänzenden Figur. Die Wachen wollen dem Fremden wehren; aber die befehlende Linke des Täufers weist sie zur Ruhe. Das mit einem Vorbau versetzte Gefängnis, dessen Mauern hellrot, dessen Dach grün ist, liegt unmittelbar neben dem Palast des Herodes in Jerusalem, der hellgrün mit roten Profilen und rotem Dach ist. Wir sehen, durch die gegensätzliche Verteilung der Farben sind hier Herrenhaus und Nebengebäude gegeneinander abgesetzt. Von der hohen Loggia des Palastes blickt ein neugieriger Eunuch herunter. Die reizvollste Gestalt ist die Frau im rosa gegürteten Kleid mit der roten cappa und dem stumpfen Profil. In dem feinen weissen, mit schwarzer Borde gemusterten Tuch trug sie die warme Breikochel verhüllt; jetzt hebt sie den Deckel, um dem Gefangenen die warme Suppe anzubieten, geduldig harrend, bis die ernste Rede der Männer beendet ist. Ist schon die Scene überhaupt ausserordentlich selten dargestellt, so mutet uns die Genrefigur dieser auch in den Farben so pikant behandelten Frau fast modern an. Wie rührend wirkt die weibliche Sorge um animalische Bedürfnisse neben dem Kampfe der Männer um entscheidende Fragen des Glaubens! Und ferner der Gegensatz von Palast und Gefängnis, vom Leiden des Gläubigen und dem Prunk des herrschenden Tetrarchen!

Solche konzentrierte Dramatik, wo die mannigfachsten psychischen Richtlinien sich kreuzen, ist nicht denkbar im frühen Trecento, wo Giotto und Taddeo Gaddi in höchster Einfachheit ein einziges Moment des Vorgangs, dieses freilich unendlich machtvoll, geben. Auch das Verhältnis der nur ein Drittel der Bildfläche hohen Figuren zu der Architektur gelingt erst nach 1350. Die farbigen Reize der Tafel, der starke Gegensatz des hellen Gelbs im Mantel Johannes des Evangelisten zu dem stumpfen Blau und Rot der Soldaten, weisen auf eine koloristische Richtung, die erst in den Tagen Orcagna's und Giottino's erstrebt und erreicht wurde. Wir werden uns die gegiebelte Tafel wohl am ehesten als den linken Oberteil einer dreiteiligen Hochtafel zu denken haben, in deren ungeteilter Mitte die hohe grosse Figur des Täufers stand, während die Seiten, horizontal geteilt, je zwei Episoden aus seinem Leben enthielten. Vielleicht war links unten die Geburt des Täufers, rechts unten die Taufe Christi und rechts oben die Salomescene gegeben.

Wir kennen einen Künstler in Florenz aus der zweiten Hälfte des Trecento, der solche in der Anordnung altertümlichen Tafeln gern malte, wohl weil ihm die Fähigkeit zur ungeteilten Gesamtkomposition fehlte, wie sie Giotto in seinem Krönungsbild für die Baroncellikapelle (heute Medici-Kapelle Sa. Croce) und Orcagna im Strozzi-Altar von 1357 so grossartig erreicht hatte. Er gehört zur Schule Orcagna's und ist sein Neffe, der Sohn seines Bruders Bernardo; sein Name ist Mariotto di Nardo. Ihm darf mit ziemlicher Bestimmtheit auf Grund der von Milanesi urkundlich nachgewiesenen Thätigkeit für Sa. Maria nuova, die grosse Matthäustafel dieses Hospital zugewiesen werden, die jetzt in die Uffizien aufgenommen ist. Richa (VII, 92) sah die Tafel noch in San Matteo, wohin das Kloster sie geliehen hatte; sie trug früher den Namen des Lorenzo Bicci, hat aber jetzt bei ihrer Übersiedlung den richtigen Namen erhalten. Hier ist der Aufbau genau so wie der eben vorgeschlagene. Die Hoffnung ist nicht aufzugeben, dass auch die andern Teile der Tafel, zu der der Dresdner Torso gehört, noch aufgefunden werden. Mit dem grossen Krönungsbild der National Gallery Nr. 569/78, das aus S. Piero maggiore in Florenz stammt, hat unsere Tafel ebensowenig etwas zu thun, wie jener Matthäusaltar der Uffizien, mit dem Crowe Cavalc, D A II 13f das Londoner, sicher nicht von Orcagna gemalte Bild zusammenstellen.

Das zwischen den Signorelli'schen Pilastern hängende Madonnenbild Nr. 35, welches 1874 aus der Sammlung Barker als »Gentile da Fabriano« erworben wurde, möge am Schluss unserer Durchsicht stehen. Seine frischen, gesunden, lebhaften Farben haben ihm manche Freunde erworben, die es auch bleiben mögen, wenn sein Name wechseln sollte. Schon der Katalog hat den Titel Gentile abgewiesen; er setzt es mit Recht später an (Gentile starb schon 1428) und sagt: umbrisch unter florentinischem Einfluss. Thode sah hier die Richtung Buonfiglis. Das Bild ist neuerdings von Mary Logan im Juliheft der Gazette d. b. a. 1901 in eine Folge von Bildern eingereiht worden, die alle Pesellino's Atelier nahestehen

und deren Schöpfer daher »compagno di Pesellino« — ähnlich Berenson's »amico di Sandro« vorläufig getauft wurde. In diese Gruppe gehört die Londoner »Pesellino« genannte Trinität und eine ganze Reihe von Madonnen der Sammlung Dreyfus, Methuen, Hainauer, Dowdeswell, Bracht, wo sie meist noch unter dem Namen Pesellino gehen.

Der geflammte Marmor wird mit Vorliebe von Pesellino, dem Carrandmeister etc. angewandt. Ein vor zwei Jahren bei Sedelmeyer befindlicher Altar hat diesen geflammten Marmor ebenfalls; auch dieser, der Mary Logan unbekannt blieb, ist dem compagno di Pesellino zuzuschreiben.

Zum Schluss noch eine Notiz zu dem schönen Sebastian Cosimo Turas, der erst seit fünf Jahren im Besitz der Galerie ist. Bode, Morelli, Crowe-Cavalcaselle und Woermann haben ohne weiteres Cosimo's Hand hier erkannt; nur schien die hebräische Inschrift auf dem unteren Schild Lorenzo Costas Beteiligung sicher zu stellen. Herr Rabbiner Dr. Winter aus Dresden entzifferte die Inschrift als uphul Lorenzo Costa; dabei sollte uphul=Paulus, d. h. der Bekehrte (Jude) bedeuten. In dem Sinne kann uphul aber nur mit grosser Gewaltsamkeit gedeutet werden. Ich lese anders: statt des Lamech (letzter Buchstabe) vielmehr Samech; das Wort heisst ophos und bedeutet Vollender. Also hat Lorenzo wohl nur die Schilde hinzugemalt. Dass Cosimo mit der hebräischen Schrift überrumpelt worden sei, wie der Katalog annimmt, ist deshalb falsch, da auch Cosimo's eigenhändige Bilder, wie die grosse Berliner und namentlich die Londoner Tafel mit dem vollständigen Dekalog hebräische Inschriften tragen; Cosimo konnte also sehr wohl hebräisch lesen und schreiben.

PAUL SCHUBRING.

NEKROLOGE

Dresden. Am 21. Oktober starb in Blasewitz bei Dresden der Landschaftsmaler Friedrich Preller, zum Unterschied von seinem Vater, dem Schöpfer der Odysseelandschaften, der jüngere genannt. Friedrich Preller d. j. wurde am 1. September 1838 geboren und folgte den künstlerischen Fusstapfen seines Vaters, mit dem er 1859 Italien bereiste. Bis 1866 war er in Rom thätig, kam dann nach Dresden, wo er seit 1880 eine Professur an der Kunstakademie inne hatte. Im Kgl. Albertinum zu Dresden befinden sich vier Wandbilder von ihm: Olympia, Athen, Ilion, Pergamon. Für das neue Universitätsgebäude führte der Künstler ein grosses Landschaftsgemälde aus; Gemälde von ihm finden sich in den Galerien von Dresden und Leipzig. Die Villa Eichel bei Eisenach, die Villa Meyer in Dresden, die Albrechtsburg in Meissen und das Hoftheater in Dresden bewahren ebenfalls Werke seiner Hand. Preller genoss als Künstler und als Mensch hohe Achtung; auch die, welche in der Kunst andere Wege verfolgten als er, ehrten die Lauterkeit seines Wesens.

Düsseldorf. Der Bildhauer Joseph Tüshaus ist am 21. Oktober in Düsseldorf verstorben. Er wurde 1851 in Münster in Westfalen geboren, war Schüler von August Wittig, bei dem er zusammen mit Karl Janssen studierte. Mit diesem gemeinsam schuf Tüshaus das Rheindenkmal vor dem Provinzialständehaus in Düsseldorf, das 1897 entstand. Ausserdem ist von seinen Werken bekannt: eine gefesselte Amazone und eine allegorische Figur des elektrischen Lichts (Besitzer Hr. W. Girardet in Essen). Das Moltkedenkmal an der Siegesallee in Berlin, das der Vollendung nahe ist, rührt von dem Verstorbenen her.

Stuttgart. Der badische Hofmaler F. X. v. Riedmüller ist im Alter von 72 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

Berlin. Professor Albert Hertel wird nach einer Mitteilung des »Berl. Tagebl.« zum Leiter des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie berufen.

Dresden. Historisches Museum. Der bisherige Direktor des historischen Museums *von Ehrenthal* hat am 1. Oktober seine Entlassung genommen. Zum Nachfolger ist Dr. *Karl Kötschau*, Direktor der Sammlungen auf der Veste Koburg, ernannt worden.

WETTBEWERBE

Kassel. Für den Bau eines neuen Rathauses hat der Magistrat ein *Preisausschreiben* erlassen. Als Preise sind ausgesetzt: ein erster Preis von 9000 M., zwei zweite Preise von je 5000 M., zwei dritte Preise von je 3000 M. und zwei vierte Preise von je 1000 M. Die Entwürfe sind bis zum 1. April 1902 an das Stadtbauamt, hier, einzureichen. Dort sind auch die näheren Bedingungen zu erfahren. -r-

DENKMÄLER

Dresden. Ein neuer Monumentalbrunnen ist kürzlich in Dresden enthüllt worden, der dem Andenken des verstorbenen Dresdner Oberbürgermeisters Stübel geweihte *Stübelbrunnen* am Eingang der Stübelallee dicht beim Ausstellungspalaste, in seinen architektonischen Teilen ein Werk des Dresdner Architekten Hauschild, in seinen plastischen eine Schöpfung des Dresdner Bildhauers Hartmann-Macleaus. Aufgestellt in den Anlagen eines durch Kreuzung dreier Strassen entstandenen Dreiecks, breitet sich sein grosses Becken in geschwungenen Linien auf dreieckiger Grundgestalt aus, indes aus der Mitte eine dünne dreikantige, eine Kindergruppe tragende hohe Säule sich erhebt, die an den Seiten drei kleine Wasserbecken sowie das Reliefbildnis des Verstorbenen trägt. Drei grosse Einzelfiguren unten auf den Ecken des Beckens schildern in treffender Weise das Wesen des Wassers, seine Schönheit, seine Wildheit und seine dienstbar gemachte Kraft Vielleicht war es kein ganz glücklicher Gedanke, hier fast dasselbe Thema anzuschlagen, das Diez schon an seinen beiden bekannten Brunnen in der Neustadt erschöpfend behandelt hat. Dennoch gehören diese Skulpturen wohl zu den schönsten in Dresden öffentlich aufgestellten, kommen aber leider infolge der kleinlichen Architektur, die nicht über die gewöhnlichsten Gemeinplätze des Barocks hinauskommt, kaum zur Geltung. Der Brunnen ist das Resultat eines zweifachen Wettbewerbs. *E. Z.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen Kunstgewerbe-Museum ist für kurze Zeit ein ungewöhnlich schönes Stück von Silberschmiedearbeit ausgestellt, ein Reisebesteck, welches Napoleon I. seiner Adoptivtochter Stephanie Beauharnais, der späteren Grossherzogin von Baden, — wahrscheinlich 1806 — zum Geschenk gemacht hat und welches durch Erbschaft auf deren Enkel, den König Karl von Rumänien, übergegangen ist. Das Stück zeigt, trotzdem es für Reisezwecke hergerichtet ist, einen prächtigen dekorativen Auf-

bau, in dem das Speisegerät für 2 Personen in knappester Form untergebracht ist. Alles Gerät ist von Silber, schwer vergoldet, der hölzerne Aufbau ist rund, drehbar wie die sogenannten schwedischen Schüsseln und auch in ähnlicher Weise unten mit fünf Deckelnäpfen besetzt, die auf erwärmbaren Steinplatten stehen; sechs flache und tiefe Teller, je sechs Gabeln und Löffel, stählerne und silberne Messer, Eierbecher, Salznäpfe schieben sich zwischen und über die Näpfe, der obere von Karyatiden getragene Aufbau enthält ringförmig geordnet die in Facetten geschliffenen Karaffen und Gläser. Die Silberarbeiten sind sämtlich bezeichnet Biennois orfèvre de S. M. l'Emperieur et Roi à Paris; alle Stücke tragen das S der Prinzessin Stephanie. Auch das alte Etui, in welches das Ganze sicher eingelassen werden kann, nebst der Hülle für Reisezwecke, ist vollständig erhalten. Dieses ganz ungewöhnliche, jetzt mit grösster Gewissenhaftigkeit von seinen nur leichten Schäden befreite Stück ist eines der zierlichsten Werke des Empire-Stils. Es wird von Sonnabend an im Lichthofe des Museums ausgestellt sein.

Dresden. In *Emil Richter's Kunstsalon* (Prager Strasse) ist die Herbstausstellungssaison nunmehr eröffnet. Ein farbenfreudiger, ungewöhnlich frischer Eindruck ist es, der die Besucher des grossen Oberlichtsaales beim Eintritt empfängt. Die Pariser Maler der *Société des beaux arts* haben hier Einzug gehalten, mit durchweg neuen, noch nirgends ausgestellten Werken, die zum erstenmale in Dresden in solcher Reichhaltigkeit vereinigt sind. Man sieht ungemein farbenkräftige und doch höchst anziehende kolorierte Studien von *Bourget*, dem Bruder des grossen Romandichters, daneben die feinen Damenbildnisse und Allegorien von *Prouvé*, unvergleichlich in ihrer flotten Art und Leuchtkraft. Zwischen diesen hängen Seebilder von *Francis Auburtin;* namentlich die grösseren von ihnen sind mit fabelhafter Leichtigkeit hingestrichen, von herrlich klarem, durchsichtigem Ton und eminent naturwahr. Beim Nähertreten interessieren dann immer mehr auch die kleineren Werke, von *Milcendean*, *Détroy* und *Monod*, die teils Gemälde, teils Zeichnungen ausgestellt haben, auf denen sie Land und Leute ihrer Heimat schildern. Besonders *Détroy* beweist auf seinen Zeichnungen eine imponierende herbe Kraft. *Monod's* zarte Blätter leiten dann über zu den pikanten Skizzen *Allan Osterlind's;* als hervorragende Zeugen künstlerisch-vornehmster, echt Pariser Eleganz sind diese hochaparten Zeichnungen wohl dazu angethan, viele Feinschmecker auf dem Gebiete der graphischen Künste anzulocken und zu entzücken. Eine ausgesuchte Reihe französischer Goldschmiedearbeiten u. s. w. von dem so vielseitig begabten *Victor Prouvé* in einigen Vitrinen von *Gallé* vermehrt noch die Fülle dessen, was der Salon jetzt bietet. Der Gesamteindruck des ganzen Arrangements von lauter Werken, die soeben erst die Werkstätten der Künstler verlassen haben, ist in hohem Masse apart. Dies ist freilich leicht erklärlich, haben doch die Herren *Henri Frantz*, der Präsdent der Société und *Auburtin* selber die letzten Anordnungen in die Hand genommen.

Darmstadt. Die »Köln. Ztg.« vom 16. Oktober veröffentlicht ein Nachwort zur Darmstädter Ausstellung, das mancherlei Bemerkenswertes enthält. Am 15. Oktober wurde die vielbesprochene Darmstädter Ausstellung geschlossen, und da und dort wird jetzt die Frage erörtert, ob das Unternehmen ein gutes Ergebnis gehabt hat oder nicht. Was wollte man mit der Ausstellung? Jedenfalls sollte sie das Publikum von den Vorzügen eines neuen Stils überzeugen und für diesen werben. Unter diesem neuen Stil hätte man nun richtigerweise, wenn nicht gleich eine »Volkskunst«, doch eine Formenwandlung verstehen sollen, deren Vereinigung ästhetischen Reizes mit Zweckmässigkeit für sich selber sprach. Ein Raum, so hätte im Sinne der neuen Kunst das Kennwort lauten sollen, muss sowohl für die Bequemlichkeit der Gliedmassen, wie darüber hinaus, für das Auge die Stimmung des behaglichen, des wohlbekömmlich freundlichen Aufenthalts erzeugen, und dies im Sinne seines besonderen Zweckes in Bezug auf die Lebensweise der Bewohner. Da schob sich aber der scheinbar logische Gedanke ein, die Bewohner seien Künstler, also hätten die Häuser in allen ihren Teilen diesen Zweck anzudeuten. Damit war schon der Grundgedanke einer Werbung um das praktische Wohlgefallen der Allgemeinheit erschüttert. Die meisten Menschen sind keine Künstler, also können sie Wohnungen nicht brauchen, die auf die Künstlergewöhnung zugeschnitten sind. Man ging aber noch weiter und machte aus dem Begriff »Künstler« etwas auf eine Partei, auf eine Sekte der Künstlerschaft Zugeschnittenes und gestaltete die Ausstellung zum Programm einer weit über das einfachere Ziel einer Stil-Erneuerung hinausgehenden kunstphilosophischen Lebensweise, man predigte eine neue Kunstreligion. Die besondere Empfindung besonders gestimmter Persönlichkeiten, die selbst in der bildenden Kunst nur einen bedingten Anspruch auf Anerkennung hat, wollte man einer Nutzkunst für die Allgemeinheit aufzwingen. Die noch lange nicht ganz entschiedene Streitfrage der Stellung des Künstlers zum Kunstgeniessenden und hier noch besonders zum Kunstgebrauchenden entschied man ganz einseitig aus dem Gesichtspunkte des Künstlers und liess sich dabei von Leuten anstacheln, die mit der Kunst nur Sport treiben oder sie als Mittel ihrer persönlichen Aufdringlichkeit betrachten. Statt den »Philister« zu locken, zu überzeugen, spielte man lieber in modernem Sinne den »Fürsten«, vor dem der Philister demütig zu schweigen, bei dem er aber zu — bestellen hatte. Soll jetzt die moderne Kunst für diesen Missgriff büssen? Gefährlich ist die Lage. Die Darmstädter Ausstellung hat dem Misstrauen neue Nahrung gegeben. Und doch war dort ein still bescheidener Sieger, auf den wir sofort aufmerksam gemacht haben und den jetzt auch verschiedene Fachschriften hervorheben, *Patriz Huber*. Er hat den Beweis geliefert, dass der moderne Stil kein Künstlerstil zu sein braucht, sondern ein vorzüglicher Gebrauchsstil werden kann. Patriz Huber stand aber eben auf dem Boden des Kunsthandwerks. Das ist ein bedeutungsvolles Ergebnis der Darmstädter Ausstellung. Man hat sich darüber gefreut, dass die Künstler zum Handwerk »hinabsteigen«, und hat davon viel erwartet. Aber der umgekehrte Weg zeigt sich als der heilsamere, wenn der Handwerker zum Künstler wird. Es zeigt sich auch, dass das Vermengen der einzelnen Künste vom Übel ist, und dass der Maler kein Architekt ist. Es zeigt sich, dass gerade Malerlaune zwar die Leinwand und den Pinsel zwingen kann, dass sie aber nicht ungestraft härteres Material biegen und beugen kann. Der Maler, so zeigt sich weiter, schafft im Kunsthandwerk ein Bild aus innerem Gesicht, nach der Vorstellung von Farbe und Form, aber er hat nicht, wie der Handwerker, die Schule des Zweckmässigen. So kann er Berater für Zierwerk sein, aber nicht Schöpfer des Nutzbaren, nicht Beherrscher des Materials. Wir müssen auch fürderhin alles daran legen, dass der Handwerker Künstler wird und dürfen uns nicht von der vermeintlichen Universalität des malerischen Auges irreführen lassen. Deshalb darf sich auch der Architekt nicht mehr weiter vom Steinmetzen und Zimmermann entfernen und zu nahe an die Seite des Malers rücken. Dem Handwerker soll er befehlen, sich aber vom Maler nicht bereden lassen. Das Allerwichtigste aber, was zu thun ist, das ist: grössere Vorsicht derer, die über Kunst schreiben. Die künstlerischen Zeitschriften

sind wie die Pilze aus der Erde geschossen und viele von ihnen richten mit ihrer bombastischen Zukunftsmusik wahres Unheil an. Was wird da alles gefaselt von der Stimmung eines Lehnsessels und vom Rhythmus einer Bettlade! Und wie leichten Herzens baut man mit Philosophie Häuser auf! Aber auch gewisse, an sich sehr ernste Fachleute sollten die ihrem Fache entspringende Liebe zur Sache zuweilen etwas meistern und im Hinblick auf das Mögliche regeln, statt in schönrednerischen Vorträgen die Umkrempelung aller Gewohnheiten innerhalb 24 Stunden zu verlangen. Wir müssen gründlich aufräumen mit der weltfremden Kunst für Künstler und erst recht mit dem spielenden, im Excentrischen sich gefallenden Kunstgeckentum und mit ruhiger Überlegung, vorsichtig prüfendem Urteil untersuchen, was der Allgemeinheit nützt. Das Banausentum gilt es zu überwinden, nicht aber sich vor ihm in Extrakabinette für Eingeweihte zurückzuziehen. Schwärmer kann man dabei so wenig brauchen wie Gaukler. Die Schwärmer lassen sich in fruchtbare Arbeiter wandeln, wenn man sie nur nicht herrschen lässt. Die Gaukler nimmt man beim Kragen und wirft sie auf den Marktplatz. Da können sie Schaubuden bauen.

New York. *Kunstmuseum.* Jacob Rogers, der Leiter der Lokomotivwerke, der vor einigen Monaten gestorben ist, hinterliess sein auf zwanzig Millionen Mark geschätztes Besitztum dem »Metropolitan Museum of Art«. Seinen Verwandten hinterliess er nur eine Million. Diese begannen sogleich ein Verfahren, das Testament anzufechten. Es wurde auch ein Ausgleich erreicht; die Museumsbehörden verstanden sich dazu, den Erben eine Million Mark zu dem, was Roger ihnen hinterlassen hatte, hinzuzuzahlen. Das Einkommen aus dem Besitz wird dem Museum jährlich eine Million Mark Einkommen sichern, so dass es dadurch mit den grossen europäischen Kunstgalerien in Wettbewerb treten kann. Europäische Kunsthändler haben den Museumsbehörden schon 200 seltene Gemälde angeboten.

Weimar. Aus Herman Grimm's Nachlass sind drei Gemälde in den Besitz des Goethe-Nationalmuseums übergegangen: Das Familienbild von Seekatz, das Porträt von Maximiliane Brentano und die Kopie des Selbstporträts von Albrecht Dürer.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rostock. In der Kirche zu Rövershagen, die aus dem 14. Jahrhundert stammt, sind unlängst Spuren von Wandmalereien entdeckt worden. Man erkennt auf einer Wandfläche des Chorraums die Gestalt des hl. Christophorus mit dem Christkinde und zwei Apostel; auch Reste von Beischriften sind vorhanden. Der Zustand der Überbleibsel lässt eine Restaurierung als aussichtslos erscheinen.

VERMISCHTES

Berlin. Nach dem Muster des Croquis-Cours in der Akademie Cola Rosa zu Paris beabsichtigt der hiesige Bildhauer Lewin-Funcke in Verbindung mit mehreren bedeutenden Künstlern, von denen erwähnt seien Max Kruse, Wandschneider, Gaul, Müller-Schönefeld, Fritz Klimsch, Karl Ziegler, Georg Barlösius, Käthe Kollwitz und Sabine Lepsius, zum 1. Oktober abendliche zweistündliche *Akt-Skizzier-Übungen* ins Leben zu rufen. Täglich steht ein anderes Modell, viermal wöchentlich Akt, zweimal Kostüm oder Porträt. Alle halbe Stunde sollen die Stellungen des Modells gewechselt werden. Niemand braucht seine Teilnahme anzumelden, es kann jeder kommen und gehen, wie es ihm beliebt. Beim jedesmaligen Fortgehen sind 50 Pfennig Beitrag zu entrichten. Die Übungen finden vorläufig in Lewin-Funcke's Atelier, Kantstrasse 159, Charlottenburg, statt. — Man wird abwarten müssen, ob bei dem zu erwartenden grossen Andrang jüngerer Künstler, denen hier auf die denkbar günstigste Art Gelegenheit zum Weiterstreben gegeben wird, das Unternehmen dauernd so gute Früchte tragen wird, wie es zu hoffen ist. Jedenfalls wird man es in Künstlerkreisen allgemein mit Freude begrüssen! -r-

VOM KUNSTMARKT

Leipzig. *Kunstauktion.* Die Kunsthandlung C. G. Boerner versteigert am 6. November und folgende Tage eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Schabkunstblättern, Farbendrucken, Holzschnitten und Lithographien älterer und neuerer Meister aller Schulen, hauptsächlich aus der Sammlung eines schweizer Kunstfreundes. Bemerkenswert ist eine Sammlung von Blättern Chodowiecki's, sowie eine Kollektion von Blättern, die sich auf Goethe beziehen. Aus dem Katalog seien besonders aufgeführt: Bartolozzi, Callot, Elsheimer, D'Agoty, Hogarth, Hollar, Leyden, Menzel, Rembrandt, Ramberg, Ridinger, Woolett. Die Sammlung enthält im ganzen 1677 Nummern.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Trustees of the Museum of Fine Arts. Boston, Alfred Mudge and Son, 1901.

J. W. O. Richter, Hans Holbein der Jüngere. Berlin, Alfred Schall.

P. Wallé, Schlüters Wirken in Petersburg. Berlin 1901. Wilhelm Ernst & Sohn.

Oskar Doering, Reisen des Philipp Hainhofer. Wien, Carl Graeser & Co., 1901.

Henry Thode, Kunst, Religion und Kultur. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1901. —.60

Emil Jaeschke, Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1900.

J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter.

Leo Graetz, Das Licht und die Farben. Leipzig, B. G. Teubner. 1900.

Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Von Alfred Lehmann. Leipzig 1900. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Vorträge u. Aufsätze von Walter Crane. Aus d. Englischen von L. u. K. Burger. Leipzig 1901. Hermann Seemann Nachfolger.

Abert von Soest, Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1901.

American Journal of Archaeology. Second Series. Volume IV 1900, No. 2 u. 3. New York, The Macmillan Company.

Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Ober-Oesterreich, redigiert von Dr. Adolf Müller. Band XVIII. 4. Heft. Wien 1900. Alfred Hölder.

Die Karolingisch-Ottomanischen Bauten in Werden, von Wilhelm Effmann. Strassburg. J. H. Ed. Heitz. 1899.

Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata pubblicato per cura di Fr. prof. Bulié. Anno XXIII, No. 10, 11, 12.

Künstler-Monographien von H. Knackfuss. Ludwig Richter von Paul Mohn. Velhagen & Klasing, Bielefeld und und Leipzig. 1897.

Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst, von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. München 1901. Allgem. Verlagsgesellschaft.

Der Doppelsieger Apollo, genannt Apollo vom Belvedere, von Geskel Saloman.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 5. 14. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DER SAMMLUNG LUDOVISI BONCOMPAGNI IM THERMEN-MUSEUM ZU ROM

Im stillen weiten Klosterhof der Diokletiansthermen blühen jetzt zahllose Rosen und Chrysanthemen. Sie ranken ihre üppigen Zweige um die Marmorfragmente und die offnen Sarkophage, sie spiegeln ihre leuchtenden Häupter im grossen Springbrunnen der Mitte und in dem klaren Regenwasser, das die antiken Schalen und die Porphyrwannen aufgefangen haben. Die zerklüfteten Cypressen, welche nach der Legende Michelangelo gepflanzt hat, sind ganz mit weissen und roten Rosenbüscheln überwuchert, die Orangen beginnen schon im dunkelgrünen Laube zu reifen, und über aller dieser herbstlichen Pracht ruht das milde, lächelnde Licht der Novembersonne.

In diesen Feengarten hat man aus den dunkeln, kellerartigen Räumen des Palazzo Boncompagni die herrlichen Antiken versetzt, welche seit mehr als sechs Jahren niemand mehr zu Gesicht bekam, die man sich zum Teil sogar ins Ausland verkauft dachte. Man braucht aus dem Garten nur quer durch den Säulengang hindurchzuschreiten, in eine offne Thür gleich rechts neben dem Haupteingang zu treten und man sieht sie alle wieder die alten Freunde, deren Anblick man so lange entbehren musste: Die Juno Ludovisi, den sinnenden Ares, den Thron der Venus, die Gruppe von Elektra und Orest, das Haupt der Erinnys! — Erst im verflossenen Juni hat die Kammer der Deputierten die Vorlage der Regierung genehmigt, die den Ankauf des »Museo Ludovisi Boncompagni« für 1400000 Lire betraf, zahlbar in zehn Jahren ohne Verzinsung des Kapitals. Die Bedingungen sind sehr günstige zu nennen, der Wert der Kunstwerke ist thatsächlich ein viel grösserer. Die Aufstellung der Antiken soll nur als provisorische gelten; sie ist aber vollständig zufriedenstellend, und man kann nur hoffen, dass der Plan eines Riesenmuseums der Antiken Roms in der Villa Borghese noch lange nicht zur Ausführung gelangen wird. Hier in den alten Mauern der Kaiserthermen, in einem herrlichen Klosterhof reinsten Renaissance-Stiles sucht man gerne die nicht allzu zahlreichen, aber zum Teil so einzigartigen antiken Marmorbilder auf, und weil die Masse nicht erdrückend ist, verweilt man länger und geniesst doppelt. In acht kleinen Räumen mit reichlichem Oberlicht und leuchtenden roten Wänden ist das Boncompagni-Museum unter Leitung von Pasqui und Savignoni unter Oberaufsicht des Generaldirektors Fiorilli aufgestellt. Künstlerische und historische Gesichtspunkte waren bei der Anordnung massgebend, wobei es sich traf, dass ein Meisterstück fast in jedem Raume untergebracht werden konnte. Gleich im ersten Saal sieht man die viel besprochenen Reliefs vom Thron der Venus, archaischen Stiles und vielleicht das schönste griechische Originalwerk, welches die Museen Roms besitzen. Wendet man sich nach rechts, so sieht man im nächsten Gemach den ruhenden Ares, den Gallier und sein Weib und endlich am Schluss der Zimmerflucht schon aus der Ferne sichtbar das göttliche Haupt der Juno Ludovisi, die man nicht betrachten kann, ohne an Goethe zu denken und sein Entzücken zu teilen. Kehrt man ins erste Zimmer zurück und schreitet man gerade aus, so finden sich in den letzten drei Räumen der Kopf der schlafenden Erinnys (nicht mehr wie früher an die Wand gehängt, sondern auf ein Postament gelegt), die Gruppe von Elektra und Orest und endlich im letzten Saal eine Anzahl Römischer Porträtbüsten um die Kolossalstatue des Antoninus Pius geschart. — Das neue Museum wird alle Ansprüche seiner Besucher befriedigen, sobald ihnen — wie zu hoffen ist — Gelegenheit geboten sein wird, sich hier und dort zu setzen. Zur Zeit geniessen nur die Custoden dieses Vorrecht.

Und somit ist ein neues Stück der grossen Erbschaft der Antike der Stadt Rom zurückgegeben worden. Wie wunderbar war hier der Aufschwung in der Pflege der Denkmäler diese letzten Jahre! Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum und in der Engelsburg sind Ruhmestitel der modernen Hauptstadt Italiens, und es ist zu hoffen, dass über kurz oder lang auch die Schätze der Villa Borghese in Staat- und Stadtbesitz übergehen werden. *E. St.*

GALERIE HERVORRAGENDER GEMÄLDE ERSTER MEISTER

(Auktion Köln 5.—6. Nov. 1901 Lempertz' Söhne)

Man bekommt einen schweren Katalog, reich illustriert, grösstes Format, mit einer Dosis Kunstgelehrtheit, die einen ins Staunen versetzt, mit einem

Vorwort eines *Dr. N.* (wer ist *N.?* solange man nur N sagt, fehlt jede Autorität) der fortwährend von den »ersten Kennern und Forschern«, von *Morelli* etc. redet, und die Sammlung »eine der bedeutendsten, die seit langer Zeit auf den Markt gelangt«, nennt. Man reist nach Köln, sieht einen Haufen »*Croûtes*«, wozwischen kaum ein paar gute, und noch ein paar leidliche Bilder, sitzt dabei, während Strohmänner die ärgsten Schundbilder, die ein ernster Kenner nicht um 100 Mark, ja nicht um nichts haben möchte, in die Tausende auftreiben, hört als Käufer dann nur obskure Namen, und kehrt ärgerlich Köln wieder den Rücken. Wie soll man dieses Treiben nennen? Wenn man in Köln Spiritus mit der Etiquette: *Johann Maria Farina, bestes Kölnisches Wasser,* verkauft, wird man bestraft. Wenn man wertloses Zeug mit grossem Wortschwall als herrliche Kunstwerke käuflich anbietet (z. B. Nr. 20, als jungen *Bellini:* Erlös 21 M., Nr. 19, nach einer langen Auseinandersetzung über *Bissolo, Pasqualino* und dem ganz jungen *Tizian* heisst es: »Sollte es ein *Tizian* sein . . . .« Erlös 40 M. etc.) dann . . . . kann man nur schimpfen und seine Zeit bedauern, die man einer solchen Auktion gewidmet.

Noch nie wurde aber dem Publikum mit solcher Raffiniertheit Sand in die Augen gestreut. Die unbekanntesten Namen von Meistern des 13. und 14. Jahrhunderts werden zitiert, Bilder erwähnt in der Kathedrale von Macerata, in der Sammlung Scarpa zu La Motta, in der Kirche zu Candide, in S. Maria Nuova zu Gubbio etc. etc.! Man denkt: Nun, *der* Mensch muss ja *alles* gesehen haben und weiss zu urteilen. Jede Notiz, oft eine ganze Seite lang, steht zwischen Gänsefüsschen, damit man ja sehen soll, dass es Gelehrtheit des Dr. *N.* ist. Die Firma Lempertz begnügte sich früher mit Notizen wie z. B.: Herrliches Bild in schönstem Silberton des Meisters, in reichem Goldrahmen. Das kannte man schon und war ziemlich unschuldig. Hier aber, bei einem sehr verdächtigen Bilde (Nr. 29), dass mir wie eine nicht sehr alte Fälschung vorkam, lange zu demonstrieren, warum es nicht von *Raffael,* aber sicher und bestimmt von *Sebastiano del Piombo* sein müsse, und zwar eins der besten Porträts des Meisters, das ist doch etwas zu stark! Fast alles wurde denn auch zurückgekauft durch Strohmänner Namens Habel, v. Neufen und durch Heberle selbst. Ich will nur ein paar Bilder erwähnen.

Nr. 13, männliches Porträt, dem *Moroni* zugeschrieben, in der Art des *Jacopo Bassano;* eingekauft. Nr. 14, kein *Ribera;* diese alte Frau erinnerte an die Porträts des Spaniers *El Greco* (zurückgekauft; das Bild trug schwere Übermalungen). Nr. 15 und 16, (»vortreffliche, genial behandelte Bilder«) dem *Salvator Rosa* ungerechter Weise zugeschrieben, gingen fort für 40 und 21 M.! Das unglaublichste war ein angeblicher *Giorgione* (Nr. 22) ein total verputztes, ruiniertes, schlechtes Bild, unter dem Einfluss des *Paris Bordone* entstanden, aber jetzt ohne jeglichen Wert, das auf 17 100 M. getrieben wurde!!! Nr. 38 war ein wirklich guter *Leandro Bassano* (»die Karawane«), welche von Dr. Fastenrath zu 790 M. preiswert erworben ist. Dieser kaufte auch Nr. 44, *Porträt, angeblich* von der Hand des grossen *Velazquez;* mir kam es eher vlämisch vor, von einem der vielen *van Dyck*-Nachahmer, wie *Franchois* und dergleichen. Sicher nicht *Velazquez!* (880 M.! auch kein *Velazquez*-Preis!) Nr. 45, der heil. Antonius von Padua in Verzückung erschien im »Klassischen Bilderschatz IV« als *Murillo.* Gutachten der Herren Bayersdorfer und Reber, die Dr. N. nicht versäumt in seinem Katalog abzudrucken, haben mich nicht überzeugen können. Das Bild ist von spanischer Hand, wirklich schön, und der ekstatische Ausdruck prächtig, aber es ist kein *Murillo.* Vielleicht ein *Ribalta,* oder *Cereso.* — *Murillo's* Malweise finde ich hier nicht. Das Bild wurde mit 13 500 M. zurückgekauft. Das war auch der Fall mit dem sogenannten *Claude Lorrain (!!),* Nr. 47, (490 M.). Nr. 49, ein Christus dolorosus vom älteren *Cranach,* war ein entsetzliches Bild, nach Dr. Scheibler echt, aber von ganz widerwärtigen Realismus — z. B. die grosse *faulende* Speerwunde in der Mitte, die blutrünstigen Hände! — doch ich staunte, dass es noch zu 920 M. einen Käufer fand. Oder ist Herr Liszt auch ein Strohmann? Sogar die *Rosa di Tivoli* waren nur Kopien!

Nr. 53, eine naive Landschaftsstudie des *Herri-met de Bles (Civetta)* war Kuriosum, aber nicht bedeutend. Ein sehr grosser, manierierter *Hemessen,* Christus am Ölberg, wurde auf 5500 M. getrieben und behalten.

Nr. 55, fälschlich *de Bray* genannt und falsch mit dem *Hals*-Monogramm bezeichnet, ging um 1100 M. zurück. Es war ein etwas rohes, aber effektvolles Porträt eines unbekannten Lokalkünstlers um 1635—40, wie es deren so viele in Holland gab.

Nr. 56 eine niederträchtige Kopie nach einer Madonna von van Dyck in Wien, mit Änderungen — ging, trotzdem der Katalog es »die vollkommen ausgeführte Studie« zu diesem Bilde nennt, um 385 M. zurück. Ein echter, etwas verdorbener *Droochsloot* wurde dagegen um 40 M. verkauft. Das »*Rembrandt 1637*« bezeichnete Monstrum, eine Frau mit einem Tier, das der Katalog Meerkatze nennt (hier werden Rembrandt's Studien in einer Menagerie in Amsterdam von 1637 erwähnt!), konnte nicht einmal 35 M. erzielen. Bei Nr. 61 wird ein *Salvator Rosa* in Amsterdam erwähnt, der mir leider unbekannt blieb. *Dieses* Bild ist aber wohl eine Malerstudie aus dem 19. Jahrhundert. Nr. 62, Kanallandschaft, sehr braun, mit retouchierter Luft, war doch auch kein *Salomon von Ruysdael.* Am meisten erinnert es an *Johannes Schoeff,* an den auch Dr. Hofstede de Groot dachte. (2140 Mark, verkauft!) Auch eine kleine »*Marienhof*« bezeichnete Landschaft (Nr. 63) wurde mit 400 M. zurückgezogen.

Nr. 64 war kein *Fyt,* auch hier und da stark übermalt, aber dennoch ist diese Kaninchenfamilie ein reizvolles und anziehendes vlämisches Bild in der Art des *P. Boel.* (1000 M., Merklinghaus.) Nr. 65 schien mir ein *J. de Mosscher,* auch erinnerte es etwas an den kleinen *C. Vroom* in Berlin. Nr. 66 war einmal eine prächtige kleine Marine von *Abr. van Beyeren;* leider war die Eiche überall durchgewachsen, so dass man überall in Wasser und Luft das Holz sah. Noch war es von schöner Wirkung und nicht gerade ver-

putzt. (100 M., Strädel.) Wie die »Kunstfreunde« Nr. 67 als *Du Jardin* an den Markt zu bringen wagten, verstehe ich nicht; es war ein vlämisches Bild in der Art des *van Bloemen*, aber schlechter. (Zurück.)

Ich möchte der Firma Heberle-Lempertz *in ihrem Interesse* raten, hinfort bessere Bilder mit Katalogen ohne zuviel Gelehrtheit, aber zeugend von einer grösseren Wahrheitsliebe, an den Markt zu bringen. Für *diese* — Mystifikation — suche ich vergeblich nach einem energischen Wort.

Köln, 6. Nov. 1901. *A. BREDIUS.*

DAS KAISER WILHELM-DENKMAL ZU AACHEN

Im Jahrgang 1897 der Kunstchronik wurde von einer Denkmals-Konkurrenz in Aachen berichtet, in der Rudolf Maison, Fritz Schaper und Clemens Buscher den Preis davontrugen. Nach dem Urteil der meisten Künstler ragte Rudolf Maison's Entwurf weit über die beiden anderen hervor. Es war vielleicht das Beste, was dieser Meister überhaupt ersonnen. Ein schlichter Sockel, nicht zu hoch, davor ein flaches Becken, darin auf einem Felsblock eine prächtige, sehnige Siegfriedsgestalt, die den mächtigen Drachen, den Erbfeind Deutschlands, niedergekämpft hat, dazu die drei Rheintöchter, die jubelnd die neue Kaiserkrone zum Sonnenlichte, zum neuen Kaiser emportragen.

Zunächst missfiel in Aachen die Nacktheit des Siegfried und der Rheintöchter. Über die Nacktheit des Drachen und des Pferdes liefen keine Klagen ein. Aber Meister Maison musste den Rheintöchtern Halsketten umlegen, um ihre Blösse zu decken, er musste ihnen Schilfkränze winden, bis er schliesslich dieses Spieles müde wurde und die Schneiderkünste aufgab.

Der Maison'sche Entwurf wurde schliesslich trotz alledem vom grossen Komitee abgelehnt, einfach durch Majoritätsbeschluss. Die Gründe der Majorität zu ergründen ist hier nicht der Ort.

Angenommen wurde ein von Schaper-Berlin geschaffener und neben Maison preisgekrönter Entwurf. Das war das gute (oder böse?) Recht der Majorität. Am 18. Oktober 1901 ist dieses Denkmal enthüllt. Was hat nun Aachen gewonnen, nachdem es Maison's Entwurf leichten Herzens aufgegeben?

Eine Durchschnittsarbeit, aber leider keine gute. Schaper's Können bewegt sich schon seit einiger Zeit nicht in aufsteigender Linie. Hier aber bewies er, dass er der grossen Aufgabe, ein umfangreiches Monument zu gestalten, nicht Herr werden konnte. Schaper setzt den Kaiser, mit Uniform, Helm und Mantel bekleidet, auf ein ruhig stehendes Pferd. Das ist nicht neu, nicht originell. Aber es giebt das Bild, das mancher alte Krieger im Herzen trägt, schlicht und kunstlos wieder. Das ist weit besser, als die Schulreiterei, die sonst auf Denkmalssockeln getrieben wird. Der Sockel aber, mitsamt dem Haufen allegorischer Zuthaten daran, ist leider höchst unerfreulich. Zunächst ist der Sockel viel zu hoch, man sieht vom Pferde meist Bauch und Schwanz. — Maison hatte den Sockel niedrig gehalten und ihn hinter dem Wasserbecken so angeordnet, dass man dadurch den richtigen Abstand vom Standbild gewann. Daraus hätte man lernen sollen.

Allerdings nahm auch Schaper den Gedanken des »Wasserbeckens« auf. Aber er brachte es nur zu zwei Wassernäpfen an beiden Seiten des Denkmals, die trostlos, unorganisch dem Sockel angehängt sind. Sollte Brunnen und Denkmal verbunden werden, so hätte man eben gleich bei der Anlage darauf Rücksicht nehmen sollen. Hier wirkt es widersinnig.

Aber Meister Schaper empfand noch anderes von Maison's Entwurf herüber. An beiden Seiten des Denkmals hatte er die bei jedem normalen Denkmal obligatorischen »allegorischen Gruppen« vorgesehen. Hier sollte rechts der Krieg, den Frieden beschirmend, sitzen. Ein Adler hockte daneben auf dem Felsen. Schaper verwandelte ohne viel Besinnen den Adler in einen Drachen — und so ward aus dem Mars ein Siegfried. Aber wenn zwei dasselbe modellieren, ist es nicht dasselbe. Maison's Drache war ein gewaltiges Fabeltier von erschreckender Wahrheit gewesen. Schaper's Drache, klein und unansehnlich, an den Denkmalsockel geklemmt, gleicht eher einem gerupften Vogel mit Krokodilskopf. Doch soll nicht unbemerkt bleiben, dass wenigstens die Jünglingsgestalt des Friedens neben dem Mars-Siegfried hübsch und gefällig in der Bewegung ist.

Der allegorischen Gruppe auf der anderen Sockelseite fehlt aber solche versöhnende Gestalt. Auf einer Felsplatte sitzt eine korpulente Dame, etwas geschmacklos mit einem langen Rock kostümiert, und streckt einen Lorbeerzweig nach dem gegenüberliegenden Geschäftshaus hin. Unter der Felsplatte ist ein Gorillamässiges Ungeheuer eingeklemmt, das Wasser speit. Eine seltsame Anspielung auf die Aachener Quellen. Ein Jüngling zur Linken ist dazu verdammt, sich nun in alle Ewigkeit zur Quelle herabzubeugen und Wasser in einem Becher aufzufangen, aus dem er niemals trinken darf. Man denkt an Tantalus.

Das ist es — was man statt des feinsinnigen, malerisch und plastisch so reizvollen Maison-Entwurfes eingetauscht hat. Ein Reiterbild, wie deren Hunderte in Deutschland stehen. Am Sockel, der ungeschickt als Springbrunnen arrangiert ist, Allegorien, die in ihrer Plattheit und Nüchternheit abstossend wirken, unerfreulich im einzelnen. Statt eines grossen Entwurfes Flickwerk und Stückwerk, statt reifer Schönheit viel guter Wille. Das ist das Resultat des Majoritätsbeschlusses einer Kommission, in der Künstler fast gar nicht vertreten waren. Das muss festgestellt werden — vielleicht nützt es bei anderer Gelegenheit. *M. SCHMID.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. In der am 11. Oktober abgehaltenen *Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin* wurde an erster Stelle von dem als Gast anwesenden Herrn C. von Fabriczy ein Vortrag über den »Erzgiesser Adriano Fiorentino« gehalten. Der Künstler, zuerst bei dem von Jacopo Morelli herausgegebenen Anonymus (1800) als Giesser einer in Padua befindlichen Bronzegruppe des Bellerophon mit dem Pegasus Bertoldo's genannt, gehörte nach seiner

eignen von Milanesi gefundenen Aussage der Florentiner Familie dei Maestri (de Magistris) an. Aber auch durch die Wiederentdeckung jener Arbeit im Kaiserlichen Museum zu Wien durch Courajod wurde noch nichts über seine künstlerische Persönlichkeit gewonnen. Ein selbständiges Werk von ihm wurde erst 1885 durch Bode hervorgezogen, der auf eine aus Torgau herrührende Bronzebüste Friedrich's des Weisen im Albertinum hinwies, welche die Künstlerinschrift Hadrianus Florentinus me faciebat trägt. Die daraufhin schon damals von dem Vortragenden geäusserte Vermutung, dass dieser mit dem Adriano des Anonymus identisch sei, bestätigte sich, als er auf der Nürnberger Bronzeausstellung des Jahres 1885 auf der Basis einer kleinen Bronzegruppe der nackten Venus mit Cupido zu ihren Füssen die Bezeichnung »Hadrianus me f« (faciebat) entdeckte. Ihre Auffassung ist ganz naturalistisch ohne jede Stilisierung. Charakteristisch für den Künstler ist die Auflösung des Haares in parallel modellierte Strähnen, wie sie sich auch an der Büste Friedrich's des Weisen findet. Im vorigen Jahre erkannte der Vortragende in einer den intimen Rat Friedrich's des Weisen Degenhart Pfeffinger darstellenden Medaille der Gothaer numismatischen Sammlung ein ferneres Werk des Künstlers. Degenhart begleitete den Kurfürsten, bei dem er in hoher Gunst stand, auch auf seiner Reise nach dem heiligen Lande, über die wir ein Tagebuch des sächsischen Rates Hund besitzen, worin auch von einem Aufenthalt in Neapel die Rede ist. Dort ist wohl Adriano, der gerade damals in Neapel am Königshofe beschäftigt war, zum Kurfürsten in Beziehung getreten. Aber da jene beiden Werke aus einem gelben Kanonenmetall, wie es bei italienischen Arbeiten nicht vorkommt, bestehen, und der Guss der Büste auf einen weniger geübten Meister hindeutet, sind vielleicht nur die Modelle in Neapel entstanden. Eine zweite Medaille, die Ferdinand II. noch als Kronprinzen (Dux Calabriae) darstellt und daher in dem kurzen Zeitraume zwischen dem 20. Januar 1494 und 23. Januar 1495 gegossen sein muss, verrät durch ihre Stilverwandtschaft mit derjenigen des Pfeffinger Adriano's Urheberschaft. Letzthin fand der Vortragende im Florentiner Archiv zwei Briefe, die über Adriano's Lebensumstände, wenn auch leider nicht über seine künstlerische Thätigkeit, Aufklärung bringen. Der eine, von Ferdinand I. am 18. September 1493 geschrieben, enthält eine Empfehlung des Künstlers als seines »lieben Dieners« an Piero dei Medici. Der zweite Brief, von Adriano selbst am 25. Januar 1494 verfasst, hat ein Gesuch um die Vergebung einer Pfründe an den jüngeren Bruder des Künstlers zum Gegenstande. Die Frage, durch welche wertvollen Dienste Adriano eine so warme Anteilnahme des Königs habe rechtfertigen können, brachte den Vortragenden auf den Gedanken, dass eine im Museum zu Neapel befindliche, von Schulz dem Guido Mazzoni zugeschriebene Büste Ferdinand's I. von ihm herrühren könnte. Mit Mazzoni's Arbeiten zeigt sie nach Stil und Technik keine Verwandtschaft, — dagegen eine ganz analoge Behandlung des Kopfes und Gewandes wie die Friedrich's des Weisen von Adriano. Die freiere Auffassung ist hier zum grossen Teil auf Rechnung der ganzen persönlichen Erscheinung Ferdinand's I. zu setzen. Nach Neapel ist Adriano wohl um 1488 mit dem Condottiere Virg. Orsini gekommen, in dessen Diensten er nach der oben erwähnten von Milanesi entdeckten Zeugenaussage vom 24. Mai 1499 zusammen mit dem Enkel Lorenzo Ghiberti's, Buonacorso, als Kanonengiesser gestanden hat. Noch keinen vollen Monat später wurde er nach Angabe des Libro dei Morti am 12. Juni 1499 in S. Maria Novella in Florenz beigesetzt.

Hierauf sprach Herr Wulff »Über neuere Funde und Forschungen zur altchristlichen Kunst des Orients« mit Bezugnahme auf mehrere Neuerwerbungen des Königlichen Museums und im Hinblick auf die jüngst erschienenen Arbeiten von Strzygowski (Orient oder Rom) und Ainalow (Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst). Den Charakter der älteren bis zum vierten Jahrhundert reichenden Stilperiode trägt im wesentlichen noch ein in Konstantinopel erworbenes Christusrelief, das die Schmalseite eines Sarkophages bildete. Durch seine dekorative Nischenarchitektur hängt es mit einer Gruppe antiker Sarkophage grösstenteils kleinasiatischer Provenienz zusammen. Als jüngstes Glied der Reihe erweist es sich schon durch den Akanthus der Kapitelle, der die Vorstufe des seit Ausgang des vierten Jahrhunderts nachweisbaren kleinzackigen byzantinischen Blattschnitts bildet. Auch schliesst sich die Komposition noch eng an einen jener Sarkophage (aus Selefkieh) an, dessen Darstellungen der Vortragende auf einen mit spätantiken religiösen Elementen versetzten Totenkult beziehen zu müssen glaubt. Auf der Schmalseite befinden sich dort ebenfalls drei, allerdings lebhafter bewegte männliche Gestalten, zum Teil mit Rollen in den Händen, augenscheinlich ein vorläufig nicht genauer bestimmbarer Dreiverein einer antiken religiösen oder philosophischen Gemeinschaft. Zu Gunsten einer höheren Datierung (viertes Jahrhundert), die Strzygowski mit Recht trotz Vorkommens des Kreuznimbus vertritt, spricht auch der noch fast antike Stil und die selbst bei den Aposteln noch kaum beginnende Individualisierung. Den jugendlich schönen Christustypus, eine echt hellenistische Schöpfung, die ihren Ursprung vielleicht in Alexandria oder Antiochien hat und eine weitgehende Verbreitung besessen haben muss, glaubt der Vortragende ausser in dem von Strzygowski herangezogenen guten Hirten des Lateran in abgeschwächter Wiedergabe auch auf römischen Sarkophagen feststellen zu können, vor allem aber in dem vollwangigen und langlockigen Brustbild Christi auf der Lipsanothek von Brescia, die wohl für den Orient in Anspruch zu nehmen ist. Wie leicht er eine Abschwächung erfahren konnte, zeigen die Evangelienscenen der Lipsanothek selbst. In der frühesten christlichen Kunstentwickelung hatte wohl Alexandria die führende Stellung, wie das durch das allmähliche Auftauchen verschiedener Typen des ältesten Bilderkreises auf ägyptischen Denkmälern immer wahrscheinlicher wird (vergleiche Ainalow), so z. B. auch des Orpheus auf einem neu erworbenen Relieffragment (zur Auswahl der Tiere vergleiche zwei Elfenbeinpyxiden in Florenz und Bobbio). Bedeutsamer ist die altchristliche Kunst Ägyptens auf einer fortgeschrittenen Entwickelungsstufe vertreten durch ein Holzrelief (wohl fünftes Jahrhundert), in dem der Vortragende die völlig klare Wiedergabe eines geschichtlichen oder legendarischen Ereignisses erkennen zu müssen glaubt, nämlich die Befreiung einer von feindlichen oder aufständischen Barbaren bestürmten Stadt durch ein christliches Entsatzheer unter dem Beistand der Heiligen. Die Deutung Strzygowski's (»die Verteidigung der Feste des Glaubens«) erscheint ihm zu allgemein und wird weder den drei deutlich individualisierten Männergestalten auf der Burg (durch Bezug auf die Dreieinigkeit), noch den vier Gehängten unter der Mauer (wohl von den Feinden hingerichteten Gefangenen) gerecht, diejenige Goldschmidt's aber (auf Grund von Josua X, 19) beruht auf der wohl ungerechtfertigten Voraussetzung, dass die Arbeit unvollständig erhalten sei. Wenngleich die Übereinstimmungen mit dem von Strzygowski als ägyptisch erwiesenen Helenasarkophag nur allgemeiner Art sind, weist das Relief doch unverkennbare Beziehungen zur Triumphalplastik auf. Dass Rom in dieser die Entwicklung bestimmt habe, ist jedoch nicht ausgeschlossen. Weit enger noch ist die technisch

stilistische Zusammengehörigkeit des Denkmals mit zwei Elfenbeinen des Louvre und des Trierer Domschatzes, welche nunmehr auch als ägyptische Arbeiten werden gelten müssen. Auf dem Pariser Stücke vermag der Vortragende zwar mit Strzygowski Marcus, nicht aber in den Umgebenden dessen 35 Nachfolger im Patriarchat zu erkennen. Ihre Tracht und Gebärden und die Zuschauer in und auf den Häusern deuten vielmehr auf eine feierliche Versammlung vor dem Stadtthor hin. Beim Trierer Elfenbein hat die neue Deutung Strzygowski's auf die Einbringung der Reliquien der 40 Märtyrer in die Irenenkirche viel Bestechendes, es bleibt jedoch vor allem das Bedenken übrig, dass bei der Prozession die Heilige selbst und noch dazu ohne Nimbus dargestellt sein soll. Der Tracht nach ist hier eher die Kaiserin (Helena?) zu erkennen. Die Stilwandlung der christlichen Kunst seit dem vierten Jahrhundert, die sich auch auf den von Strzygowski veröffentlichten einfarbigen Stoffen aus Ägypten verfolgen lässt, hat nach neueren Forschungen besonders russischer Gelehrter ihren Ausgangspunkt in Palästina, wo unter dem Einfluss des Kults der heiligen Stätten der sogenannte historische Stil ausgebildet worden ist. Die syrisch-palästinensischen Typen (Ampullen von Monza) haben sowohl umgestaltend auf die Kunst Alexandrias wie mit ihr sich kreuzend auf die Kunstanfänge von Byzanz eingewirkt. Dem engeren byzantinischen Kunstkreise gehört ein aus Ajatzam unweit Sinopes erworbenes Marmorrelief des reifen altbyzantinischen Stils an, das von Strzygowski auf die Bestrafung des Ananias gedeutet wurde. Aber die Stellung des Petrus dicht am Rande und seine nicht Befehl, sondern Staunen ausdrückende Gebärde deuten darauf hin, dass er nur als Zeuge eines Wunders Christi dargestellt ist, wahrscheinlich der Heilung des Aussätzigen, auf den sich die zweite erhaltene Gestalt eines vorgebeugten Mannes am ehesten beziehen lässt (vergleiche das Goldenkolpion im Ottomanischen Museum). Ob die altbyzantinische Plastik auch von Rom einzelne Anregungen aufgenommen hat, ist eine noch offene Frage. Auf die Fortbildung der altchristlichen Kunst zum historischen Stil hat aber jedenfalls der Orient den massgebenden Einfluss geübt. *O. W.*

Berlin. Uber Wertschätzung und Nachahmung alter Kunstwerke hielt Julius Lessing am 16. Oktober einen bemerkenswerten Vortrag im Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin. Wir geben auf Grund des Referates der »Nordd. Allg. Ztg. den wesentlichen Inhalt nachstehend wieder. Die gegenwärtige Bewegung im Kunstgewerbe ist bekanntlich im Abwenden vom Alten. Moderne Formen! heisst es. Man kann diese Bewegung nur mit Freuden begrüssen, wenn man auch verschiedener Meinung über ihre Hervorbringungen sein wird. Wie stellen wir uns nun zu den Produkten, welche die ganze Zeit der Nachahmung, also von etwa 1850 ab, gebracht hat? Wir wissen: nicht besonders freundlich. Hat es doch keine Periode im Kunstschaffen gegeben, die sich nicht scharf ablehnend gegen ihre Vorgängerin gestellt hätte! So ging es dem Rokoko, dem Empire, den klassischen Formen, der Renaissance. Immer mussten erst fast genau zwei Generationen vergehen, rund 70 Jahre, ehe man den Formen früherer Zeit gerecht wurde. Diesen interessanten Vorgang kann man auch an der Bühnenlitteratur beobachten. Z. B. im Jahre 1830, 70 Jahre nach dem Einsetzen der Rokokos, warf sich die ganze Operettendichtung auf Rokokostoffe, dann auf Stoffe aus der Republik, aus dem ersten Kaiserreich. Heute ist diejenige Bühne, die am schärfsten avanciert, das Überbrettl, bereits beim Jahre 1830 angelangt: also wieder bei der Zeit vor 70 Jahren. Und wie erschien uns die Zeit ehedem künstlerisch so unbrauchbar! Wenn also unsere Zeit jetzt die Periode der modernen Renaissance als minderwertig zurückstösst, so braucht man keine Furcht zu haben! Es wird die Zeit kommen, da man auch diese Stücke wieder schätzen wird. Wie verhalten wir uns zu den Vorbildern, zu den Originalen des Mittelalters, der Renaissance etc.? Man sollte glauben, die moderne Zeit und die moderne Hygiene hätten derartige Gegenstände ganz überflüssig gemacht. Genau das Gegenteil! Einen alten Renaissanceschrank z. B. muss man heute doppelt so teuer bezahlen, wie vor 20 Jahren. Der Preis aber ist immer das sicherste Barometer der Wertschätzung — nicht Ansichten, und wenn sie noch so geistreich sind. — Alle diese Altsachen haben wirklichen Wert, unabhängig von einer Moderichtung. Dennoch spielt die Mode auch in Altsachen eine grosse Rolle. Augenblicklich ist kaum auf dem Markte etwas so teuer, wie Möbel aus dem 18. Jahrhundert. Vor 25 Jahren wollte kein Mensch Empire-Möbel. Vor 10 Jahren wurden Mahagoni-Möbel von 1830 verschleudert, jetzt werden oft 500 bis 600 M. für einen Stuhl bezahlt. Sehr eigentümliche Schwankungen hat auch die Schätzung griechischer und römischer Stücke durchgemacht. In der Renaissance waren sie sehr gesucht. 50 Jahre später wurden für grosse römische Marmorstatuen 500 bis 600 Franken bezahlt, die einst viele Tausende gekostet hatten. Augenblicklich steigt die Schätzung dieser Stücke wieder. Ganz ähnlich ist es mit orientalischen Arbeiten. Diese Erscheinungen zeigen, dass von einer Entwertung der Altsachen nicht die Rede sein kann. Unter diesen Umständen ist die Versuchung zu Fälschungen ausserordentlich stark. Aber nicht alles ist falsch, was man so nennt. Wenn z. B. aus alten Stücken etwas zusammen gebaut wird, so kann man das halbfalsch bezeichnen. Es ist ausserordentlich häufig. Schlimmer ist es schon, direkt nachzuarbeiten, d. h. wenn alte Stücke etwa mit neuen Schnitzereien nach alten Vorbildern versehen werden. Was als gotisches Möbel heute auf den Markt kommt, ist fast ausschliesslich solche Ware. Es ist bekannt, dass in Tirol rohe Küchenschränke aus dem 14. und 18. Jahrhundert aufgekauft und dann mit Schnitzereien versehen werden. Wer diese Sachen als alt kauft, ist ernstlich betrogen. Auf ähnliche Weise werden gefälscht Kupferbehälter, Einbände, Zinnschüsseln, Porzellanwaren u. dgl. Eine besondere Bewandtnis hat es mit neuen Stücken nach alter Tradition. In Norwegen und Friesland werden Holzschnitzarbeiten aus gotischer Zeit noch mit denselben Instrumenten an derselben Stelle und nach denselben Vorbildern hergestellt. Da hört natürlich auch für den Kenner die Unterscheidung auf. In den Porzellanfabriken zu Meissen, Berlin, Kopenhagen etc. existieren noch heute Formen und Modelle aus alter Zeit. Meissen erzielt seinen Hauptabsatz durch Wiederholung alter Modelle. Natürlich kann man das nicht etwa Fälschung nennen. Der Kenner wird freilich einen Unterschied immer bemerken: die in alter Zeit hergestellten Muster wurden noch übermodelliert, so dass sich das Formgefühl des Modelleurs darin ausprägte — was unseren modernen Modelleuren verloren gegangen ist. Auch manche alten Stoffe können heute noch bequem »nachgeliefert werden; es ist z. B. für das Neue Palais geschehen. — In das Kapitel der brutalen Fälschungen gehören die direkten Nachahmungen von Buchdeckeln, Heiligenbildern, Bronzewaren, Münzen. Namentlich griechische Münzen wurden ausserordentlich häufig gefälscht. Dazu kommen noch die Stücke von Falschmünzerei aus wirklich alter Zeit. In unseren Sammlungen nehmen diese einen breiten Raum ein. Es ist bekannt, dass, wenn am Rhein ein Haus gebaut wird und man die Fundamente aushebt, die kleinen Sammler sich mit den Arbeitern anfreunden, um ein paar

Münzen oder sonstige alte Sachen herauszuschlagen, falls etwas gefunden wird. Das wissen die Händler aber ebenso gut. Die stecken den Arbeitern solche Dinge in die Hand und alsbald — wird »was gefunden«. Im Stettiner Museum befindet sich eine Bronzefigur, deren Abbildung auch veröffentlicht ist. Geh. Rat Lessing stellte fest, dass sie nicht echt ist, obgleich sie thatsächlich und ohne allen Zweifel in einer Urne gefunden ist. In einem der berühmtesten Domschätze entdeckte der Redner zu seinem Schrecken gleichfalls eine Reihe zweifellos falscher Stücke. Ein verstorbener Erzbischof hatte sie aus seiner Privatsammlung geschenkt. — Bekannt ist, das ganze Paläste von Händlern möbliert, dass Delftsachen in Bauernhäuser eingestellt werden, um Sammler hinters Licht zu führen. Ein Schutz gegen solche Betrügereien besteht in erster Linie in einer intimen Kenntnis, doch ist das auch nicht immer ausreichend. Die Fälschungen haben aber auch manch gutes im Gefolge gehabt. Das Kunstgewerbe hatte einen grossen Nutzen von ihnen. Alte Techniken wurden wieder aufgenommen, z. B. die Majolika-Malerei. Die ganze moderne Fayence-Malerei knüpft eigentlich an solche Fälschungen an. Mit der Spitzenindustrie in Venedig und der Kunstweberei steht es ähnlich, und was Holzschnitzerei und Metallarbeit davon gelernt haben, ist unermesslich. Wir haben eigentlich Grund, zufrieden zu sein damit. Moderne Stücke hätten die Preise nicht erzielt, die man für diejenigen im alten Geschmack zahlte, und der Handwerker konnte sich in die Arbeit vertiefen. Am schwierigsten ist die Frage: welchen Wert hat ein wirkliches Original gegenüber der Fälschung? Es giebt so geschickte Fälschungen, über die sich selbst Kenner nicht im klaren sind. Ist es da wirklich noch gerechtfertigt, z. B. für den alten Teller 10000 M. zu zahlen, wenn man die ausgezeichnete, nicht mehr erkennbare Fälschung vielleicht für 100 M. haben kann? Das ist ein sehr misslicher Fall. Nach vielleicht 10 Jahren würde man darüber aber nicht mehr im Zweifel sein. So ist z. B. der Apoll von Belvedere sehr oft nachgebildet worden. In jener Nachbildung glaubte der Künstler das Original erreicht zu haben, und die Leute glaubten es auch. Sehen wir heute die Nachbildungen, so finden wir nicht nur ihre Verschiedenartigkeit heraus, sondern sogar die Zeit ihrer Herstellung. Des Rätsels Lösung ist eben die, die Künstler und ihre Zeitgenossen sahen aus einem ganz bestimmten Sehwinkel. Aber die Zeit geht weiter, der Sehwinkel verändert sich, und das Original — bleibt stehen! Und das ist es, was das Original von der Nachbildung unterscheidet. In den Museen kann man diesen Vorgang häufig erleben. Wir liessen z. B. im Kunstgewerbe-Museum ein Möbelstück durch eine Leiste ergänzen, die ganz entsprechend und tadellos ausgeführt war und die ohne jedes Bedenken angenommen wurde. Aber das war vor 20 Jahren! Heute sehen wir anders! Heute ist der Unterschied so stark, dass wir die Leiste am liebsten wieder herunterreissen liessen. Also: Die Nachbildung kann ein Original nie ersetzen. Das Original behält stets seinen Wert!

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Werk Rembrandt's erkannte kürzlich Herr Hofstede de Groot im Schlosse von Compiègne in einem dort befindlichen, alten, mit Schmutz und Staub bedeckten Gemälde. Das Bild hat die Jünger in Emmaus zum Motiv und gehört der letzten Periode des Meisters an. Es ist dem Louvre einverleibt worden.

NEKROLOGE

Stockholm. Einer der angesehensten Maler Schwedens, *Johan August Malmström,* ist am 18. Oktober im Alter von 72 Jahren gestorben. Er hatte seine erste künstlerische Bildung in Düsseldorf gefunden und dort eine Reihe von grösseren Werken aus dem Gebiete seiner vaterländischen Geschichte in die Heimat gesandt, die ihm bald die Stellung eines Professors an der Stockholmer Kunstakademie eintrug. Die grösste Popularität warb ihm ein 1866 vom Nationalmuseum erworbenes Bild »Elfenspiel«.

Kopenhagen. Am 31. Oktober starb hier der Geschichts- und Genremaler Professor *F. E. Lund,* 75 Jahre alt. Sein Hauptwerk bilden die grossen Deckengemälde im Dom zu Wiborg.

PERSONALIEN

Berlin. Das *Meisteratelier an der Hochschule,* das durch den Rücktritt Hans Gude's erledigt ist, hat nicht Eugen Bracht erhalten, der von der Akademie hierfür vorgeschlagen war und infolgedessen schon als sicherer Nachfolger galt, sondern Albert Hertel. Ein so schätzenswerter Künstler auch Hertel ist, so hat immerhin diese unerwartete Verschiebung Befremden erregt, da man gerade an Bracht's Berufung an solchen Posten besondere Hoffnungen zu knüpfen berechtigt war. Wie wir hören ist Hertel's Ernennung durch den Minister entgegen dem bestimmten und wiederholten Vorschlage des Senats der Akademie erfolgt.

München. Zum Nachfolger von Adolph Bayersdorfer ist der bisherige zweite Konservator, Professor *A. Holmberg,* aufgerückt, und an dessen Stelle Dr. K. Voll eingetreten.

DENKMÄLER

Berlin. Der *zweite Wettbewerb um das Richard Wagner-Denkmal* im Tiergarten ist dieser Tage entschieden worden. Von den zehn Bildhauern, die nach dem ersten Wettbewerb zur engeren Konkurrenz aufgefordert worden waren und von denen jeder 1500 M. Entschädigung erhalten hat, sind diesmal insgesamt 19 Entwürfe eingereicht worden. Die drei Preise wurden folgendermassen verteilt: Professor Eberlein I. Preis (2500 M.), Ernst Freese II. Preis (1500 M.) und Hermann Hosaeus III. Preis (1000 M.). Über die Ausführung ist noch nichts entschieden, und so darf man ja noch das Beste hoffen.

Von den drei preisgekrönten Arbeiten ist die Eberlein's jedenfalls die schwächste. War es schon erstaunlich, dass seine Idee, den Dichterkomponisten unten *vor* den Sockel, *auf* diesen aber eine »Idealfigur« (Musik oder Poesie) zu setzen, überhaupt zur engeren Wahl gestellt wurde, so ist es völlig unerfindlich, weshalb sie jetzt gar in dieser Weise ausgezeichnet und dem einfachen, schönen, vornehmen Entwurf Freese's, von dem übrigens auch noch ein zweiter hätte in Frage kommen können, vorgezogen worden ist.

Eberlein hat nämlich die ganz unmonumentale Art des Aufbaues mit einer Idee verquickt, die er s. Zt. bei einem anderen Entwurf verwirklicht hatte, dem höchst trivialen Gedanken, Wagners Bedeutung durch plastische Illustrationen zu seinen Werken zur Anschauung zu bringen. An der Rückseite des Sockels drängen sie sich, Tannhäuser, Siegfried u. s. w., und sie sind alle so dargestellt, wie sie gewöhnlich dargestellt werden, recht theaterhaft. So ist denn das entstanden, was notwendigerweise entstehen musste, etwas durchaus Unmonumentales, das trotz aller pathetischen Bewegungen selbst nicht einmal einen Stich ins Süssliche verleugnen kann.

Weit besser, wie schon angedeutet, ist Freese's Entwurf, der seinen ersten Plan, das Postament, auf dem der Gefeierte sitzend dargestellt ist, durch eine in grossen, ruhigen Linien gehaltene Bank zu flankieren, sehr glücklich dadurch erweitert hat, dass er an den beiden Enden der

Bank »Musik« und »Dichtkunst« anbrachte. Von allen Vorschlägen ist dieser wohl der monumentalste. Hosaeus' Arbeit besticht im ersten Augenblick. Er hat des Dichters Büste in einer Nische an der Vorderseite des Sockels aufgestellt, während oben auf dem Sockel ein Reiter angebracht ist, der die Harfe schlägt. Diese Figur ist sehr schön, voll Schwung und bildet nach allen Seiten eine feine Linie. Sie charakterisiert auch die Kraft und die hinreissende frische Wagner'sche Musik gut. Aber durch die Anordnung ist auch hier, wenn auch, weil es sich um eine *Büste* handelt, nicht in dem Masse wie bei Eberlein, der Mann, dem die Ehrung gilt, zu sehr Nebensache geworden, und dem Ganzen fehlt der grosse, alles zusammenhaltende Zug. Der Entwurf ist zu unruhig.

Hundrieser's Arbeit ist in zu grossen Maassen gehalten, sonst hätte sie immerhin auch vor der Eberlein's den Vorzug verdient, und warum Hidding's einfache aber doch von einer gewissen Bedeutung beseelte Skizze zurückstehen musste, ist ebenfalls schwer einzusehen.

Von den übrigen Arbeiten ist wenig oder nichts Erfreuliches zu melden. Metzner, der mit seiner banalen und billigen Nachahmung von Bartholomé's Totendenkmal s. Zt. merkwürdigerweise manche für sich gewann, obwohl sein wie zerfliessendes Wachs dasitzender Wagner wenig Grösse zeigte, hat jetzt einen einfachen, nicht übel erdachten Aufbau konstruiert. Aber dieser Aufbau bietet in der Seitenansicht sehr unschöne Linien, und der Wagner ist einfach fürchterlich. Gewiss handelte es sich nicht um eine Porträtfigur, aber so weit darf der Künstler jedenfalls nicht gehen, dass er aus einem Menschen, der körperlich klein und schmächtig war, um seine geistige Macht zu charakterisieren, einen unglaublich breit- und hochschulterigen Hünen mit kleinem Köpfchen macht. Dann lieber gleich noch einen Schritt weiter und statt des Porträtkopfes etwa einen Zeuskopf oder dergleichen. Mit solchen Mitteln schildert man die Wucht einer Person, aber nicht die einer Persönlichkeit! *F.*

Köln. Die Ausführung des Kaiser Friedrich-Denkmals ist Professor Peter Breuer in Berlin übertragen worden.

Wien. Die grossen Sitzungssäle des Reichsrates wurden soeben mit zwei Giebelgruppen nach Entwürfen des Bildhauers Hugo Haerdtl geschmückt, die allgemeine Themen allegorisch versinnbildlichen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Im *Kunstsalon* von *Emil Richter* sind zur Zeit einige Zimmereinrichtungen der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst ausgestellt, die das Bild, das man von ihnen auf der Dresdner Ausstellung gewinnt, vorteilhaft ergänzen helfen, ja eine besondere Seite der Bestrebung dieses Unternehmens, die dort nicht recht zum Ausdruck gekommen ist, erst in das rechte Licht rücken. Im Gegensatz zu den vereinigten Werkstätten Münchens gehen die Dresdner nicht in erster Linie auf eine absolute, in die Augen springende Originalität aus, vielmehr auf Einfachheit und Solidität, auf einen künstlerischen Eindruck, der sich nicht zum wenigsten aus der Wirkung der Güte des Materials wie der Technik zusammensetzt. Ihre Erzeugnisse stehen daher auch meist wesentlich niedriger im Preise als die sonst üblichen Erzeugnisse des modernen Kunsthandwerks und haben daher erfreulicher Weise auch vielfach Absatz finden können in den Kreisen gebildeter, aber weniger bemittelter Kunstfreunde. Eine ganze Reihe jüngerer Künstler steht hierbei den Werkstätten helfend zur Seite, in erster Linie aber die Damen Fräulein Kleinhempel und Fräulein Junge, die sich gerade in diese Seite des Unternehmens besonders fest schon eingelebt haben. Hiervon legen die drei ausgestellten Zimmer ein beredtes Zeugnis ab; namentlich das schöne Arbeitszimmer, in dem in erster Linie der grosse Bücherschrank durch seine einfache Gliederung, seine Schmucklosigkeit und seine ausdrucksvollen Messingbeschläge und Griffe eine ruhige, vornehme Wirkung hervorruft. Etwas reicher gehalten sind die beiden anderen Einrichtungen, unter denen das vornehme, etwas antikisierende Schlafzimmer mit seiner Fournierung und seinen Intarsien entschieden den Vorzug verdient. Alle drei Zimmer haben durchaus etwas Wohnliches an sich, sie sind, frei von aller Ausstellungsoriginalität, entschieden gesunde Erzeugnisse der modernen Richtung. — Gleichzeitig hiermit ist eine ganze Kollektion schottischer Gemälde, die auf der hiesigen Ausstellung ja, wie bereits erwähnt, einen ganz ungewöhnlichen Absatz gefunden haben, zur Ausstellung gelangt. Freilich bleibt das Gesamtbild dieser doch beträchtlich hinter dem der Ausstellung zurück; immerhin finden sich dort aber einige ganz interessante Künstler, die das Bild auf der Ausstellung vorteilhaft ergänzen helfen. *E. Z.*

VOM KUNSTMARKT

München. Am 18. November und folgende Tage gelangt unter Leitung der Herren Hugo Helbing und Albert Riegner in München der umfangreiche künstlerische Nachlass des auf dem Gebiete des Porträts und der figuralen, insbesonders religiösen Komposition gleich verdienten grossh. hessischen Hofmalers Eduard v. Heuss zur *Versteigerung*. Der Nachlass enthält eine ansehnliche Zahl ausgezeichneter Porträts. Sodann eine sehr bemerkenswerte Reihe religiöser Kompositionen, einen grossen Cyklus von Interpretationen zum Oberammergauer Passionsspiel u. s. w. Unter den profanen Kompositionen sind ganz besonders hervorzuheben die Illustrationen zu Goethe's Gedichten und zum Faust. Den Schluss der Sammlung bilden einige wertvolle Gemälde älterer und neuerer Meister, dabei ein prächtiger François Franck, ein sehr schöner Canaletto, ein Murillo zugeschriebenes interessantes Werk, ferner eine Madonna der spanischen Schule, ein hübscher Bürkel und einige vorzügliche Arbeiten von Joseph Anton Koch.

VERMISCHTES

Dresden. Die Stadt Dresden erwarb für die infolge der bekannten, die Begünstigung der ausländischen Kunst betreffenden Eingabe der Dresdner Bildhauer ausgesetzten, lediglich zum Ankauf deutscher Bildwerke bestimmten 10000 Mark, auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden die Werke: Heising »der verlorene Sohn«, Petrenz »der Kentaur,« Sintenis »Haarflechterin«, Röder »die Nixe«. Ob mit dem Ankauf dieser nicht eben schlechten, aber auch kaum irgendwie aus dem Gros der deutschen Plastik herausragenden Werke der deutschen Kunst wirklich gedient ist, mag dahin gestellt bleiben. *E. Z.*

Wien. Hier wird nächster Tage eine Art Hotel Drouot eröffnet werden. Wien erhält nämlich ein aus Staatsmitteln erbautes, öffentliches Auktionshaus, das nach seinem Standorte in der Dorotheergasse Dorotheum genannt werden soll. Da insonderheit für grosse Kunstauktionen bedeutende Räumlichkeiten zur Verfügung stehen, so ist eine Hebung des Wiener Kunstauktionsmarktes hierdurch zu erwarten. Bisher hatte Wien ein solches Gebäude nicht.

Moskau. Der Erlös des künstlerischen Nachlasses des Malers *Lewitan* ist zur Begründung einer Stiftung benutzt worden, deren Zinsen an junge Moskauer Künstler verteilt werden, ohne diesen irgend welche Verpflichtungen aufzuerlegen.

Die amerikanischen Milliardäre scheinen auf Europas beweglichen Kunstbesitz die Hand legen zu wollen, wenigstens erfahren wir aus französischen Zeitungen, dass Pierpont Morgan, der Stahlkönig des letzten Trustes, bei Sedlmeyer in Paris eine Madonna Colonna (?) von Raffael, ein Porträt des Erzherzog Ferdinand von Rubens, einen Ruysdael und noch vier oder fünf Bilder für die Kleinigkeit von drei und einer halben Million Frcs. erworben hat, nachdem er schon anderwärts ein paar Einkäufe für rund sechs Millionen Francs gemacht hatte. »C'est coquet« bemerkt der Temps hierzu.

Eine Berufung Max Klingers nach Wien ist in den letzten Wochen als flüchtiges Gerücht aufgetreten; wenngleich von den Beteiligten weder eine Bejahung noch Verneinung der Nachricht erfolgt ist, und sie sich demnach jeder ernstlichen Erörterung entzieht, so sei sie hier dennoch gebucht, weil sie schon eine breite Behandlung in den wichtigsten deutschen Zeitungen erfahren hat.

Bergedorf. Unter Führung des Pastor Holtz in Altengamme werden hier Anstrengungen gemacht, um die Vierländer Kunst, der der Verfall droht, zu erhalten; hoffentlich mit Erfolg!

DIE GALERIE LINDENAU IN ALTENBURG

Möge es mir gestattet sein, zu dem in der Kunstchronik Nr. 4 erschienenen interessanten Aufsatze über »die primitiven Italiener in der Dresdner Galerie« von P. Schubring zu bemerken, dass sich meines Erachtens keinerlei Duccio in der mir sehr genau bekannten Laraimi-Galerie befindet. In der National-Galerie in London dagegen sind zwei von dem Verfasser *nicht* genannte Tafelbilder, die »Heilung des Blinden« und »die Verkündigung«[1]), die wohl mit dem Dombild in Beziehung zu bringen sind: in erster Linie weil gerade diese Darstellungen, die in der erzählenden Bilderreihe in Siena nicht fehlen dürften, daselbst nicht mehr vorhanden sind und andererseits, weil sie auch stilkritisch trotz etwas Übermalung noch auf der Höhe der Kunst des Meisters stehen. Nach der Entfernung von Duccio's Ancona aus dem Kuppelraume der Kathedrale wurden einzelne Bilder, die wahrscheinlich Teile der Predelle ausmachten, nach der Sakristei verschlagen, von wo sie bekanntlich, wie auch »die Geburt Christi« in Berlin, ihren Weg ins Ausland gefunden haben.

Mit Bezugnahme auf die Geburt Christi von Francesco di Giorgio, in welcher der Verfasser des eben genannten Artikels, ein Atelierbild des Benvenuto Giovanni zu sehen vermeint, erlaube ich mir darauf hinzudeuten, dass dieses Bild urkundlich von Francesco di Giorgio für die Kirche Monte Oliveto fuori di Porta Tusi gemalt worden war und von da nach der Akademie versetzt worden ist. Francesco di Giorgio, ein Zeitgenosse des Benvenuto di Giovanni, war seinen malerischen Erzeugnissen nach schon stark Eklektiker und wird auch öfter mit Neroccio verwechselt, dem er sehr nahe kommt. Auf dem fraglichen Bilde spricht stark für ihn der architektonische Hintergrund, welcher gerade in dieser Instanz auf Giorgio's nicht unbedeutende Thätigkeit als Architekt hinweist und welcher ganz ähnlich auf seinem Bilde in der Kirche von San Domenico vorkommt. —

L. M. RICHTER.

1) Siehe Siena, Berühmte Kunststätten, E. A. Seemann, Leipzig und Berlin.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 6. 21. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZWEI NOTEN ZUM VENETIANISCHEN SKIZZENBUCH

Von Arpad Weixlgärtner

I.

Ein Blick auf die umstehenden Abbildungen 1 und 2 lehrt, dass sowohl auf der Zeichnung des venetianischen Skizzenbuchs [1]), als auch auf dem florentinischen Niello fast unverändert dasselbe dargestellt ist. Beide weichen nur darin von einander ab, dass das rechte Knie des Mannes hier den oberen und dort den unteren Teil des linken Hinterbeins des Löwen verdeckt. Erinnert man sich der anderen Kopien im Skizzenbuch, so ist man von vornherein geneigt, das Niello als das Original anzusehen, welches sich Pinturicchio — ihn halte ich nach wie vor für den Autor des Studienheftes in Venedig — wahrscheinlich behufs weiterer Verwendung abzeichnete. Diese Vermutung wird durch den Dudelsackpfeifer, der auf dem Blatte des Skizzenbuchs, unbekümmert um das Schreckliche, das sich zu seinen Füssen ereignet, weiterspielt, und durch den kläffenden Köter, der allem Anschein nach nur darum das Raubtier nicht anpackt, weil er sonst die Umrisse der Hauptgruppe zerstörte, noch bestärkt, denn Spielmann und Hund sind wohl als Zuthaten eines skrupellosen Kopisten, nicht aber als ursprüngliche Bestandteile der Komposition begreiflich. Gleichwohl ist aber die Möglichkeit offen zu lassen, dass sowohl der Niello, als auch die Federzeichnung auf ein Werk Antonio Pollaiuolo's, dessen Kreise die kleine Stichelarbeit ja unzweifelhaft angehört, als gemeinsames Vorbild zurückgehen. Dass das Skizzenbuch auch andere Kopien nach jenem Florentiner enthält, ist ja längst bekannt. Leider ist der dargethane Zusammenhang zwischen dem Niello und der Zeichnung für eine genauere Datierung dieser sowie jenes [2]) ohne Belang. Denn war der Niello, der selbstverständlich bald nach seinem Entstehen in ganz Italien zu finden gewesen sein wird, die Vorlage, so sind keinerlei, wurde eine Zeichnung Antonio Pollaiuolo's kopiert, so sind nur so vage Schlüsse möglich, dass sie besser nicht gezogen werden.

1) Die romantische Geschichte, welche Crowe und Cavalcaselle (Raphael. Übersetzt von C. Aldenhoven. Leipzig 1883. I, 78 f.) an dieses Blatt knüpfen, ist bekannt.

2) Kristeller (»Niellodrucke und der Kupferstich des 15. Jahrhunderts«, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen. Berlin 1894. XV, 94 f.) rechnet es zu den frühesten Blättern, setzt es aber nicht genauer an. Es dürfte etwa zwischen 1460 und 1480 entstanden sein.

II.

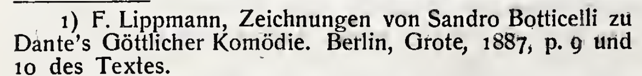
Vergleicht man die Abbildungen 3 und 4 miteinander und sieht man vorderhand von den überlangen Flügeln und dem Geschirr des Greifen auf der letzteren ab, so wird man, glaube ich, die auffallende Übereinstimmung der beiden Fabeltiere nicht in Abrede stellen können: derselbe Kopf, dieselben Bewegungsmotive aller vier Beine, dieselben Vorderfüsse, dieselbe Windung des Schweifes, dieselben Haarbüschel, besonders am Ansatz und in der Mitte des Schwanzes. Es ist wohl kaum denkbar, dass beide Zeichnungen unabhängig von einander, oder ohne auf ein gemeinschaftliches Vorbild zurückzugehen, entstanden sind. Eine solche Anleihe aber wäre einem so selbständigen und eigenartigen Künstler wie Botticelli nur dann zuzumuten, wenn er sie bei der Kunst der Alten aufgenommen hätte; denn auch er liebte es ja gleich anderen Zeitgenossen, ein ganzes antikes Denkmal oder irgend ein Detail eines solchen als besonderen Schmuck auf seinen Bildern anzubringen. Nun ist es jedoch, wenigstens soviel ich weiss, der Kunst der Alten fremd, den Greifen mit Vorderbeinen zu bilden, welche in Adlerfänge enden. Jene kann daher bloss die Anregung zu Botticelli's Greifen gegeben haben; ein antikes Vorbild, das der Künstler tale quale übernommen hätte, ist so gut wie ausgeschlossen. Ferner spricht der ganze Stil zu Gunsten der Ursprünglichkeit der Botticelli-Zeichnung; man vergleiche nur das Haupt des Greifen mit den Adlerköpfen, die sich auf den Dante-Illustrationen finden, seine Vorderfüsse mit den Raubvogelkrallen, wie sie Botticelli gerne den Teufeln giebt, und achte auf die Zeichenweise der Haarbüschel, welche jener der Feuerflocken durchaus analog ist! Erwägt man schliesslich abermals, wie viele Zeichnungen seines Studienheftes Pinturicchio auch sonst noch zeitgenössischen Künstlern entlehnt hat, so wird meiner Meinung nach auch der letzte Zweifel an der Originalität von Botticelli's Greifen schwinden. Nimmt man nun aber Pinturicchio als den Kopisten an, so

wird auch sofort klar, warum er seinem Greifen die Flügel stutzte, und warum er das Geschirr wegliess. Er brauchte eben einen Greifen überhaupt und nicht gerade denjenigen aus den Schlussgesängen von Dante's Purgatorio, der den Siegeswagen der Kirche zieht, und dessen Flügel zwischen den Lichtstreifen, welche die Flammen der sieben Leuchter zurücklassen, hindurchragen und so hoch sind, dass sie dem Blick entschwinden.



Abb. 1. Florentinischer Niello aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Aus der Annahme, dass Pinturicchio Botticelli kopierte, lässt sich ein Schluss auf die Entstehungszeit der beiden Zeichnungen ziehen. Vom Herbste 1481 bis zum Herbste 1483 arbeiteten Botticelli und Pinturicchio zusammen in der Sistina. Dass Pinturicchio *nach* 1483 den Greifen aus Botticelli's Zeichnung zum 30. Gesang des Purgatorio in sein Skizzenbuch kopierte, ist so gut wie ausgeschlossen, denn 1483 kehrte Botticelli nach Florenz zurück, das er bis zu seinem Lebensende kaum mehr auf längere Zeit verliess, während Pinturicchio die nächsten zwanzig Jahre fast ununterbrochen in Rom verbrachte. — Botticelli's Illustrationen zum *Inferno* fallen jedenfalls noch vor den August 1481, denn zu dieser Zeit erschien in Florenz Landino's Dante-Kommentar mit Stichen, welche bereits jene Zeichnungen Botticelli's benützten[1]). Fegefeuer und Paradies entbehren im Kommentar der Illustrationen. Schon aus diesem Umstande möchte man folgern, dass Botticelli 1481 die Bilder für Fegefeuer und Paradies, also auch die Illustration zum 30. Canto des Purgatorio noch nicht geschaffen hatte. Denn, dass der Künstler einen Gesang nach dem andern illustrierte, ist in der Natur der Sache begründet, und das in Rede stehende Blatt gehört zum drittletzten Canto des Fegefeuers. Die so gewonnene Wahrscheinlichkeit, dass Botticelli's Blatt nach 1481 entstanden ist, wird dadurch erhöht, dass der Künstler im Herbste 1481, wohl nur wenige Wochen nach dem Erscheinen von Landino's Kommentar, nach Rom zog. Vermutlich entschloss sich Landino, als er von Botticelli's Absicht, dem Rufe des Rovere-Papstes Folge zu leisten, Kunde erhielt und so die Möglichkeit, von dem Künstler weitere Vorlagen für die Kupferstiche seines Buches zu erhalten, ins Ungewisse hinausgeschoben sah, den Kommentar unvollständig illustriert herauszugeben. Ist es so einerseits wahrscheinlich, dass die von Pinturicchio benützte Botticelli-Zeichnung erst nach 1481 entstand, so ist es andererseits, selbst angenommen, das Blatt hätte bereits früher existiert, wahrscheinlich, dass Pinturicchio vor 1481 nicht in die Lage gekommen wäre, es zu kopieren. Vor dem genannten Jahre wissen wir von Pinturicchio so gut wie nichts. Dass er vor 1481 in Florenz war, ist



1) F. Lippmann, Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie. Berlin, Grote, 1887, p. 9 und 10 des Textes.



Abb. 2. Blatt aus dem Venetianischen Skizzenbuch. Perini Nr. 74. Braun Nr. 143. Kahl Nr. 35, p. 58 s.



Abb. 3. Blatt aus dem Venetianischen Skizzenbuch. Perini Nr. 63. Kahl Nr. 56, p. 72

wohl möglich, dass er aber zu den Florentiner Meistern in nähere Beziehung trat, geht wenigstens aus seinen Gemälden nicht hervor. Fiorenzo di Lorenzo und Perugino, der ihm wohl auch das Wissen der Florentiner um die Linearperspektive vermittelte, wirkten auf ihn bestimmend ein. Pinturicchio wird zwar unter den Meistern, mit denen Sixtus IV. am 27. Oktober 1481 den Vertrag über die Ausmalung der Sistina schloss, nicht erwähnt, sicher aber ist er von jener Zeit ab in der Kapelle thätig, ja nach Steinmann's ansprechender Vermutung wäre es sogar denkbar, dass er zusammen mit den anderen Umbriern bereits vor 1481 in der Sistina arbeitete[1]. — Auf diese Weise wäre für die Entstehungszeit der *beiden* Blätter der Herbst 1481 als terminus post quem sehr wahrscheinlich und der Herbst 1483 als terminus ante quem so gut wie sicher geworden. Die so gewonnenen Zeitgrenzen aber sind vielleicht nicht so sehr für die Datierung des Skizzenbuches als vielmehr für jene von Botticelli's Zeichnungen zum Purgatorio von Belang, und zwar insofern, als sie Vasari's Worte über des Künstlers Dante-Illustrationen nunmehr auch hinsichtlich der Bilder für das Fegefeuer modificieren[1]: auch diese sind demnach bereits *vor* Botticelli's Heimkehr nach Florenz, wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Rom (Herbst 1481 bis Herbst 1483) gleichsam zur Erholung von der Fresko-Arbeit in der Sistina geschaffen worden. Zwischen den Zeichnungen zum Fegefeuer und den stilistisch so sehr verschiedenen für das Paradies mag dann allerdings eine längere, vielleicht sogar Jahre umfassende Zwischenzeit liegen.

Juli 1900.

1) Knackfuss' Künstler-Monographien, Bd. XXXVII: E. Steinmann, Pinturicchio. Bielefeld und Leipzig. 1898. P. 12 ss.

1) Le opere di Giorgio Vasari, ed. G. Milanesi. Firenze. 1878. III, 317.

PARISER BRIEF

Die Pariser Ausstellungssaison hat erst ganz schüchtern begonnen, und von wirklich wichtigen Ausstellungen ist noch nichts zu berichten. In den Sälen des bekannten Gemäldehändlers Georges Petit haben sich bisher vier Künstler präsentiert, der Österreicher Marioso, der eine Anzahl verzuckerte Aquarelle, Ansichten vom Mittelmeer, besonders aus Corsica und dem immer noch von süsslichen Malern und Malerinnen überlaufenen Venedig zeigte, die französischen Maler Henri de Groux und Hugo d'Alesi



Abb. 4. Ausschnitt aus Botticelli's Zeichnung zum 30. Gesang von Dante's Purgatorio

und der Keramiker Edmund Lachenal. Groux ist wohl in Deutschland ganz unbekannt, und ich glaube nicht, dass die Bekanntschaft mit ihm für das Kunstverständnis des Deutschen von Bedeutung ist. Er ist, glaube ich, mehr Litterat als Maler, und seine Malerei hat einen durchaus litterarischen Beigeschmack. Die Idee ist ihm alles, und darüber geht die ganze Technik verloren. Wenn man ein bisschen streng sein will, könnte man seine grossen, von Blut und Mord überfliessenden Schilderungen mit den »Images d'Epinal« vergleichen, deren bunte Pracht die französischen Kinderherzen erfreut. Er sucht sich ausschliesslich solche Themen, welche den Beschauer mit Grausen erfüllen: Dante's Hölle ist wohl fünfzehnmal vertreten, dann reitet Napoleon über ein mit blutigen Leichen bedecktes Schlachtfeld, der ausgemergelte und blutende Heiland wird einer Menge gezeigt, die aus unbekannten Gründen ebenfalls zahlreiche blutige Männer und Frauen in ihren Reihen hat, Soldaten erschiessen die zusammengedrängten Frauen und Kinder der Streiker u. s. w. Leider reicht das Können des Malers bei weitem nicht aus, um diese schauerlichen Vorgänge wirklich schauerlich zu machen. Sie wirken ganz im Gegenteil komisch, und das hat Herr Groux doch wohl kaum beabsichtigt. Hugo d'Alesi ist einer der bekanntesten französischen Künstler, und wer immer in Frankreich oder Italien gewesen ist und sich irgend einen Bahnhof der genannten Länder angesehen hat, kennt ihn. Denn er hat alle diese schönen, bunten Landschaften fabriziert, womit die Besitzer der Spielhöllen und Gasthäuser der Riviera und überhaupt von ganz Südfrankreich Reklame machen und die in allen nach Südfrankreich führenden Bahnhöfen die Wände der Wartesäle zieren. Die Ölgemälde, die er bei Petit zeigt, decken sich vollständig mit diesen Plakaten: es sind gefällige, aber höchst banale und durchaus uninteressante Arbeiten, die in einem Wartesaal ganz gut am Platze sind, die man aber nicht in seiner Wohnstube haben möchte. Lachenal ist der unselbständigste von allen französischen Keramikern, der unselbständigste und der bekannteste. Seine alljährlich bei Petit stattfindenden Ausstellungen gleichen ganz den beständigen Ausstellungen in den grossen Porzellan- und Fayencemagazinen. Aber uninteressant sind sie keineswegs. Man findet in ihnen stets eine Übersicht über die gesamte Jahresarbeit aller französischen oder in Paris ausstellenden Keramiker. Lachenal behilft sich nämlich ohne eigne Ideen, indem er einfach die Ideen der andern annimmt. Und darin ist er unerreicht. Sowie Bigot oder Delaherche, Carabin, Dammouse oder sonst irgend ein in Paris ausstellender Keramiker mit einer Neuheit auftritt, kann man am Schlusse des Jahres ungefähr dieselbe Sache bei Lachenal sehen. Um die rechte Wahrheit zu sagen, sind seine Imitationen sehr oft ebenso schön wie die Vorbilder. In diesem Jahre bringt er ausser seinen falschen Bigots, Dammouses u. s. w. auch ein paar falsche Rockwoods und Gruebys, deren Vorbilder uns voriges Jahr in der amerikanischen Abteilung des Kunstgewerbes und dieses Jahr in der Ausstellung der Société nationale gezeigt wurden. Diese Jahresausstellungen Lachenals umfassen stets über tausend Nummern und neben allerkleinsten Gegenständen finden sich grosse Arbeiten, die wochen- oder gar monatelange Arbeit erfordern. Natürlich kann Lachenal all das nicht allein fertig bringen. In der That ist er denn auch weniger arbeitender Künstler als Unternehmer und Fabrikbesitzer. Er beschäftigt eine ganze Anzahl Bildhauer und Töpfer, kauft auch wohl Modelle von bekannten Künstlern. So finden wir in seiner Ausstellung Skulpturen von Rodin, Fix-Masseau, Frumerie und andern mehr oder weniger bekannten Bildhauern.

Durch die Initiative des Polizeipräfekten Lepine haben sich einige Künstler einem Gebiete zugewendet, das trotz der heute stärker als je auftretenden Devise »die Kunst ins Kinderzimmer« bisher nicht von bekannten Künstlern bebaut worden ist. Wenn sich einmal ein wirklicher Künstler diesem Gebiete näherte, so handelte es sich fast immer um ein neues Bilderbuch. Dieses Mal sollen die Künstler Spielsachen liefern, und zwar sind keine geringeren als der grosse Tierbildhauer Frémiet, der Maler und Bildhauer Gérôme, der Soldatenmaler Detaille und der Bildhauer Coutan von dem Polizeipräfekten aufgefordert worden, sich an der von ihm ausgeschriebenen Konkurrenz zu beteiligen. Bekanntlich sind die auf den Boulevards von den Camelots verkauften Spielsachen eine Pariser Spezialität, auf deren scharfsinnige Erfindung und geschmackvolle Ausführung die Franzosen sehr stolz sind. Nun stellt sich seit einigen zehn oder fünfzehn Jahren mehr und mehr heraus, dass die französischen Spielwarenfabrikanten nicht im stande sind, mit den deutschen zu konkurrieren. Jetzt sind viele, wenn nicht die meisten der in Paris verkauften Spielsachen deutschen Ursprungs und stammen aus Nürnberg oder Sonneberg. Die Weltausstellung hat gezeigt, wie sehr die deutschen Fabrikanten ihren französischen Kollegen überlegen sind. Um nun dieser französischen Spezialität aufzuhelfen, hat der Polizeipräfekt, dem die Camelots in gewisser Hinsicht unterstehen, eine Konkurrenz ausgeschrieben und dazu die genannten Künstler eingeladen. Frémiet, der sich in seinen winzigen Bronzefigürchen häufig in komischen und spielerischen Ideen gefällt, hat seine Arbeit schon fertig. Es ist ein mit einem eingeschlagenen Cylinderhut bedeckter Affe, der einen Kochtopf vom Feuer zieht und daraus ein Huhn nimmt. Die Sache soll dann von irgend einem Spezialisten mit dem Mechanismus versehen werden, der die Figur lebendig macht. Es ist nicht nur von französischer Seite, sondern überhaupt allenthalben mit Beifall und Freude zu begrüssen, wenn sich grosse Meister diesem Gebiet zuwenden. Hoffentlich bleiben unsere deutschen Fabrikanten nun nicht dahinten, sondern wenden sich ihrerseits an Künstler, die sie zur erfolgreichen Konkurrenz befähigen. *K. E. SCHMIDT.*

NEUES AUS VENEDIG

Am 11. November wurde die hiesige Internationale Ausstellung geschlossen. — Das Endergebnis ist finanziell ein erfreuliches zu nennen: die Zahl der verkäuflichen Kunstwerke, die kleinen Bronzen nicht mit eingerechnet, belief sich auf 533; 161 wurden verkauft, Gemälde 146, Bildwerke 15. Es ergiebt sich also, dass 30 Prozent des Verkäuflichen erworben wurden (1899 nur 26 Prozent). Die Venezianer verkauften 67 Prozent ihrer ausgestellten Werke; diejenigen Künstler des übrigen Italiens 34 Prozent, die Fremden 18 Prozent. Von den 32 venezianischen Ausstellern erfreuen sich 26, verkauft zu haben. Von den kleinen Bronzen wurden 76 Prozent verkauft, von den Radierungen und Zeichnungen 89 Prozent. Die Summe, welche sich aus allen Verkäufen ergiebt, beläuft sich auf 360000 Lire.

Der längstgefasste Beschluss der *Brüderschaft des heiligen Rochus*, den Schatz dieser religiösen Genossenschaft, nur am Festtage des Titolaren in der Scuola di S. Rocco selbst bisher feierlich ausgestellt, für immer und jederzeit dem Publikum zugänglich zu machen, wurde unlängst ins Werk gesetzt. In übersichtlicher Aufstellung bilden die prächtigen Reliquiarien, Kelche, Kirchengerätschaften aller Art, Gemälde, wertvolle Gewänder, ein kleines Museum, von hohem Interesse für alle Kenner solcher Dinge. Ein kleines, sehr gut abgefasstes Verzeichnis, welches in der Scuola verkauft wird, verdankt man der Feder des bekannten venezianischen Forschers Urbani-

Gelthof. Bei der grossen Masse des Ausgestellten ist es an dieser Stelle unthunlich auf einzelnes einzugehen. Durch das Zugänglichmachen der Räume des Schatzes sind auch zwei wertvolle Gemälde G. B. Tiepolo's ans Licht getreten, die besonders alle Maler erfreuen werden.

Beim Durchwandern von Venedigs Strassen wird der neue *Schmuck der Fassade der Kirche S. Aponal* von dem fremden Kunstfreunde begrüsst werden: Als die Inselkirche, der hl. Helena geweiht, aufgehoben wurde, versetzte man deren Portal und das grosse darüber befindliche Kreuz so wie anderen Skulpturenschmuck an die Fassade der dem Kultus wieder übergebenen obengenannten Kirche S. Apolonaris (vulgo S. Aponal). Den Schmuck des Giebelfeldes dieses Portals jedoch brachte man nach S. Giovanni e Paolo. Diesen Schmuck bildete die hochinteressante Skulpturengruppe, den General Capello darstellend, welcher knieend vor der hl. Helena von dieser das Schwert empfängt.

Hinter den beiden Statuen ist der Sarkophag des demütig zur heiligen Fürstin aufblickenden Feldherrn. Die Gruppe von 1480 wurde hoch oben in der Kirche im linken Querschiffe angebracht. Nun endlich wird sie nach S. Aponal versetzt und erhielt den Platz, den sie auf der Insel Sta. Elena einst einnahm in dem ihr zugehörigen prachtvollen Portale, der für sie geschaffenen Stelle, als Grabmal des Vittore Capello.

Noch immer ist die *städtische Galerie* im Palazzo Pesaro am Canal grande noch nicht eröffnet, obgleich alles bereit ist, und diese Eröffnung schon im Juni vor sich gehen sollte. Ich werde auf diese infolge der Internationalen Ausstellung gegründeten und sehr angewachsenen Gemälde- und Skulpturensammlung zurückkommen, wenn solche erst dem Publikum übergeben sein wird.

Das *Museo civico* ist um ein weiteres hochinteressantes Gemälde durch Schenkung des Fürsten J. v. Liechtenstein bereichert worden. Ungefähr einen Meter hoch und weniger breit stellt es die Piazzetta dar. Ein Schiff ist angekommen, welches einen hohen Gast gebracht hat; Doge und Senatoren begleiten diesen nach der Pforte des Dogenpalastes. Wenn nicht alles trügt, so haben wir es mit einem Bilde des Gentile Bellini zu thun und der ceremonielle Vorgang dürfte sich auf den Besuch des Herzogs von Ferrara, nach geschlossenem Frieden, beziehen. Der Doge wäre dann Agostino Barbarigo, welcher 1486 zum Dogen gewählt wurde. Kostüme, die bauliche Beschaffenheit der Piazzetta sind hochinteressant. Das Bild ist stark gereinigt, aber gut erhalten. Es wäre erfreulich, wenn andere Besitzer von Bildern, die für Venedigs Geschichte wichtig sind, ähnliche Hochherzigkeit dem Museo civico beweisen wollten, wie Fürst Liechtenstein.

A. WOLF.

DENKMALPFLEGE

Berlin. Die »Voss. Zeitg.« bringt die folgende Notiz, die ein trauriges Bild auf die Denkmälerpflege in Preussen wirft, wenn sie sich wirklich in ähnlichem Umfange bestätigen sollte. »In der wertvollen grossen Publikation von Professor Matthaei über die mittelalterlichen Holzaltäre in Schleswig-Holstein ist einmal über das andere zu lesen, dass dieser oder jener Altar jeden künstlerischen Wert verloren habe, nicht mehr zu erkennen sei u. s. w., weil er modern bemalt worden sei. Wie hier, so herrscht in den meisten Gegenden von Preussen, die so glücklich sind, noch alte Altäre zu besitzen, eine wahre Wut, sie modern »fassen« zu lassen. Zumal in den Rheinprovinzen und in Westfalen haben die Konservatoren den schwersten Kampf zu kämpfen, um diese Vernichtung des künstlerischen Wertes der alten Bildwerke und zum Teil selbst der Gemälde nur einigermassen einzudämmen. Aber die Kirchen, protestantische wie katholische behaupten, dass sich die Regierung nicht hineinzumischen habe, dass diese Frage vielmehr eine Kultusangelegenheit sei, und dass die Rücksicht auf die Andacht eine zeitgemässe Instandsetzung der alten Bildwerke verlange. Und die Regierung, die Provinzialbehörden wie das Ministerium, scheint den Geistlichen Recht zu geben oder wagt es wenigstens nicht, ihnen Unrecht zu geben und ihre Konservatoren energisch zu unterstützen. Ein Altar nach dem andern wird restauriert, überarbeitet und neu angestrichen; je stärker das allgemeine Interesse für Kunst wird und je tiefer das Verständnis für das Künstlerische sinkt, um so rascher geht auf diese Weise zu Grunde, was uns von alter Kunst in Deutschland erhalten ist, in der Skulptur gerade so wie in der Architektur.«

Restaurierungspläne des Heidelberger Schlosses. Die »National-Zeitung« berichtet hierüber folgendes: Über die Frage der Fortführung der Restaurierungsarbeiten am Heidelberger Schloss trat am 15. Oktober in Heidelberg unter dem Vorsitz des Finanzministers Buchenberger eine Konferenz zusammen, welcher als Mitglieder die Herren Geh. Oberbaurat Hofmann-Darmstadt, Professor von Seidl-München, Regierungs- und Baurat Tornow-Metz, Oberbaurat Kircher, Oberbaurat Professor Schäfer-Karlsruhe, Architekt Seitz-Heidelberg, ferner die Professoren Geh. Hofrat Dr. Zangemeister, Geh. Hofrat Dr. Thode und Dr. v. Oechelhäuser angehörten. Es lagen die von Professor Schäfer ausgearbeiteten Pläne für die Restaurierung des Otto-Heinrichs- und des gläsernen Saalbaus zur Begutachtung vor. Aus den Verhandlungen mag hervorgehoben sein, dass der von jeher vorhanden gewesene Gegensatz zwischen den Freunden und den Gegnern eines Wiederaufbaues oder einer weitgehenden Restaurierung des Heidelberger Schlosses auch auf dieser Konferenz, und zwar mit besonderer Bezugnahme auf den edelsten und erhaltenswertesten Teil des Schlosses, den *Otto-Heinrichs-Bau,* in unverminderter Stärke zu Tage trat. Ein Teil der berufenen Sachverständigen sprach sich aus technischen Gründen für eine Fortführung der Restaurierungsarbeiten, welche bekanntlich vor vier Jahren am Friedrichs-Bau begonnen haben und für diesen Teil des Schlosses nahezu beendet sind, in sehr bestimmter Weise aus, weil namentlich die Ruine des Otto-Heinrichs-Baus ohne ein schützendes Dach und einen wenigstens teilweisen Innenausbau auf die Dauer in ihrem Bestande nicht zu erhalten sei. Von anderer Seite wurde nicht minder die technische Notwendigkeit einer derart weitgehenden Restaurierung bestritten und einer solchen auch aus ästhetischen und kunsthistorischen Gründen widerraten. Die Schäfer'schen Pläne selber, welche auf eine Wiederherstellung der ursprünglichen hohen Doppelgiebel an der Ost- und Westfassade des Otto-Heinrichs-Baus abzielen, wurden übrigens auch von solchen Mitgliedern der Konferenz, welche grundsätzlich auf dem Boden der Schlossbau-Sachverständigen-Konferenz vom Jahr 1891 standen, d. h. jede irgend weitgehende Veränderung des jetzigen Fassadenbildes des Otto-Heinrichs-Baus ablehnen, für den Fall einer Restaurierung dieses Schlossteiles als eine an sich im wesentlichen einwandfreie Lösung anzusehen. Gegen die Wiederherstellung des gläsernen Saalbaus, in dem nach der Absicht des Finanzministeriums und im Einverständnis mit der Stadt Heidelberg die dieser gehörigen wertvollen Sammlungen von Schlossaltertümern untergebracht werden sollen, wurde ebenfalls von einigen Mitgliedern der Konferenz Widerspruch erhoben, während die Mehrzahl der Konferenzmitglieder eine Instandsetzung

dieses Teils als unbedenklich, ja als direkt wünschenswert bezeichnete. Es steht zu hoffen, dass demnächst ein ausführlicher offizieller Bericht der Heidelberger Verhandlungen veröffentlicht wird, damit bei dieser alle künstlerischen und kunstliebenden Kreise tief erregenden Angelegenheit eine gerechte Abwägung aller dabei in Frage kommenden Momente stattfinden kann. Auf das Heidelberger Schloss und die dort bereits im Gange befindlichen Restaurierungs-Arbeiten sind die Augen — man darf ohne Übertreibung sagen — der ganzen gebildeten Welt gerichtet und wenn irgendwo, so scheint hier ein eindringliches: caveant consules am Platze zu sein.

NEKROLOGE

London. Im 55. Lebensjahre ist Kate Greenaway, die graziöse Bilderbuch-Illustratorin, gestorben. Bei der Nennung ihres Namens tauchen unwillkürlich jene Scharen rosiger Kinderchen in gravitätisch-schleppendem Gewande auf, die in den letzten Jahren auch in den deutschen Bilderbüchern in mehr oder minder gelungenen Nachahmungen ihr munteres Wesen treiben, ein Typus, der auch bei uns unter dem Namen Greenaway-Stil geht und so der trefflichen Künstlerin einen langen Nachruhm sichert.

PERSONALIEN

Eugen Bracht ist an die Dresdner Akademie berufen worden und der Künstler soll Neigung haben, diesen Ruf anzunehmen. Die Sache scheint also ein rechtes Gegenstück zum Falle Wallot zu werden. Was solche Verluste für das Kunstleben Berlins bedeuten, sah man am besten, wenn man in diesem Jahre die Dresdner Ausstellungsräume durchwanderte und sich neben dieser architektonisch-dekorativen Ausgestaltung die der »Grossen Berliner« vergegenwärtigte. So, wie man dort das Walten Wallot'schen Geistes und Wallot'scher Schule spürte, so wird man vielleicht in einigen Jahren über die Qualität der Dresdner Landschaftsmalerei ähnliche betrübende Vergleiche mit Berlin anzustellen in die Lage kommen.

Berlin. Als Nachfolger von Professor Ludwig Manzel an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ist Bildhauer Wilhelm Haverkamp zum Leiter der Tagesklasse für figürliches und ornamentales Modellieren bestellt worden. Haverkamp, 1864 zu Senden in Westfalen geboren, hat seine künstlerische Ausbildung in den Jahren 1883—89 an der Berliner Hochschule erhalten, namentlich als Schüler von Professor Schaper. Er errang dann den Staatspreis und hat sich durch eine Reihe von Werken hervorgethan, z. B. das Moltke-Denkmal in Plauen, das Schichau-Denkmal in Elbing und den Grossen Kurfürsten für Minden und Kiel. In diesem Jahre erhielt er die kleine goldene Medaille für Kunst.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Eine gute That, an der jeder Kunstfreund seine Freude haben kann, hat das österreichische Unterrichts-Ministerium vollbracht; denn, wie uns soeben berichtet wird, wurden Makart's »fünf Sinne«, vielleicht das Beste und in seiner Art Stilvollste, was der Meister geschaffen hat, für die in Bildung begriffene moderne Gemälde-Galerie in Wien erworben. Damit verliert allerdings der wahrhaft fürstliche Makartsaal des Kunsthändlers Miethke, der die Bilder seit 1878 besitzt, seine höchste Zier, aber man hat jetzt wenigstens das angenehme Bewusstsein, dass diese herrliche Augenweide uns nicht eines schönen Tages über das grosse Wasser entführt werden kann. Wie wir uns erst neulich überzeugen konnten, trifft das häufig Makart zum Vorwurf gemachte rasche Verblassen seiner Bilder auf die »fünf Sinne« nicht zu, denn die fünf Gemälde sind noch heute »herrlich wie am ersten Tag«.

Berlin. Kaum hat die Grosse Ausstellung ihrer Pforten geschlossen, und schon rüstet man aufs nächste Frühjahr. Die Berliner Architektenschaft hat Herrn Solf zum Leiter des Ausschusses der Architektur-Abteilung, die sich allmählich zum eigentlichen Lichtpunkt der Ausstellung entwickelt hat, gewählt. Ausserdem hat die gleiche Vereinigung einen Wettbewerb für Ideen zur architektonisch-dekorativen Ausgestaltung des Ausstellungsbaues in die Wege geleitet. Hoffentlich bleibt das Ergebnis dieser Konkurrenz nicht auf dem Papiere stehen.

VOM KUNSTMARKT

Die Hauptergebnisse der Versteigerung der **Kunstschätze aus Schloss Mainberg** im Lepke'schen Kunstauktionshause waren: Katal. No. 19 Altmeissener Tafelaufsatz 700 M., No. 42 gr. Hirschvogelkrug 3600 M., No. 43 gemalte Glasscheibe 410 M., No. 46 Kreussener Jagdkrug 350 M., No. 47 Glasgemälde 285 M., No. 48 Reiterharnisch 330 M., No. 49 Kreussener Apostelkrug 385 M., No. 51 desgleichen 320 M., No. 52/53 zwei frühgot. Glasgemälde 4500 M., No. 54 Reiterharnisch 700 M., No. 56 Apostelkrug 510 M., No. 57 Kölner Pinte 385 M., No. 58 Maximiliansharnisch 905 M., No. 59 Statue der Magdalena 13800 M., No. 60/61 zwei Relieftafeln 5600 M., No. 62 Gruppe der heil. Anna Selbdritt 1050 M., No. 63 Halbfigur des heil. Burkardus 3700 M., No. 67 gr. Kreussener Jagdkrug 1300 M., No. 64 zwei holzgeschnitzte Engel 2400 M., No. 68 Bronzeschüssel, Limoges 2270 M., No. 69 Helm 735 M., No. 71 Schweizer Scheibe 435 M., No. 72 gr. Zweihänderschwert 340 M., No. 74 Triptychon 1300 M., No. 75 deutsche Schallern 580 M., Nr. 77 gr. Kreussener Krug 755 M., No. 77a desgleichen 425 M., No. 79 desgleichen 1250 M., No. 78 gotische Glasscheibe 1650 M., No. 82 Schweizer Scheibe 470 M., No. 83 desgleichen 435 M., No. 203 Marmorbüste eines Kindes, Skulptur von Franz du Quesnoy, 680 M., No. 215 gr. altchinesische Vase 585 M., No. 168/69 zwei Gemälde nach Luk. Cranach 620 M., No. 176 alte Porzellandose 580 M., No. 177, 183, 184 (3 Dosen) 305, 310 und 300 M., No. 185 gr. Renaissanceschrank 515 M., No. 190 Toilettetisch Louis XVI. 500 M., No. 209 Reiterharnisch 530 M., No. 204 gr. gotische Messingschüssel 450 M., No. 205 desgleichen (Taufbecken) 325 M., No. 172 drei Delfter Fayencevasen 440 M., No. 145 ein Paar altchinesische Vasen 385 M., No. 152 Feuerschlossgewehr um 1700 375 M., No. 212 Kreussener Apostelkrug 350 M., No. 191 Holzskulptur (Abendmahl) 325 M. Bücher: Die erste Ausgabe des »Theuerdank« 1020 M., Terentius in deutscher Übersetzung, mit Holzschnitten, 950 M., Die Chronik der Würzburger Bischöfe 600 M., Sammelband von Arznei- und Kunstbüchern des 16. Jahrhunderts 420 M., Das Buch der Natur (Inkunabeldruck) 450 M., Fortunatus, Augsburg 1530, 265 M., Erfurter Horarium v. 1497 305 M., Missale, gedruckt Dillingen 1555, 250 M., Turnierbuch des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern 275 M., Inkunabeldruck: Eusebius, König Alexander 275 M., desgleichen, betitelt »Der Seüsse« 225 M., Klosterhandschrift »Die 24 Alten« 265 M., Sammelband von etwa 30 Luther-Streitschriften 250 M. Als besondere Kuriosa sind zu erwähnen, dass ein Stickmuster- und Ornamentbüchlein vom Jahre 1550 (nur etwa 30 Blätter enthaltend) 255 M. und zwölf Schreibkalender von 1579—1590 — 165 M. brachten.

London. Die von Botticelli gemalte Madonna mit Kind ist auf der Reise aus Italien nach Amerika in London angelangt und in P. und D. Colnaghi's Galerie im Ost Pall-Mall ausgestellt. Dieses seiner Zeit vielgenannte Kunstwerk wurde bekanntlich von Morelli in einem Keller des Palastes Chigi in Rom entdeckt und von dem Fürsten

Chigi an die Londoner Firma verkauft, die es im Auftrag der in Boston lebenden Kunstliebhaberin Mrs. J. L. Gardner für ungefähr 260 000 M. erworben hat. Diese Dame besitzt ausser Lord Darnleys Tizian bereits mehrere der gesuchtesten Gemälde alter Meister in ihrer Galerie in Boston. Augenscheinlich hat Fürst Chigi, den das Gericht zuerst zur Zahlung der ganzen Kaufsumme an die Regierung verurteilte, während das Berufungsgericht die Busse auf 1600 M. herabsetzte, keine Angst vor dem Urteil des Gerichtshofs in Perugia, der sich noch mit dem Fall Chigi beschäftigt. Das Bild misst 3 zu 2 Fuss, stammt aus Botticelli's Jugendzeit, ist nicht so farbenfrisch und glänzend wie das Gegenstück in Mailand, aber der Gesichtsausdruck des Jesuskindes, dem ein Engelknabe Trauben und Weizenähren als Sinnbilder des Abendmahles darbietet, ist von unvergleichlicher Schönheit.

Kunstauktion in Berlin. Am 4. Dezember und folgende Tage versteigern Amsler & Ruthardt aus dem Nachlasse von *Robert Walden* das nahezu vollständige Radierte Werk von Daniel Chodowiecki. Es handelt sich um etwa 1200 Nummern, alles vorzügliche Drucke, zahlreiche Zustände und Probedrucke.

Frankfurter Kunstauktion. In der ersten Hälfte des Dezember findet bei R. Bangel in Frankfurt a. M. eine Versteigerung der nachgelassenen Sammlung des Malers Fr. Metz statt, enthaltend Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, vorwiegend von Frankfurter Künstlern. Wir nennen aus der Kollektion die Namen Anton Burger, C. Morgenstern, J. E. Steinle, W. Steinhausen, H. Thoma, Ph. Veit, B. Genelli.

VERMISCHTES

München. Prinz-Regent Luitpold hat kürzlich an das Bayer. Staatsministerium eine Kundgebung gerichtet, in der er auffordert, es solle eine Kunstkommission gebildet werden, die ein Programm für die monumentale Verschönerung Münchens ausarbeite und dessen Ausführung überwache. In diesem Programm soll nicht nur den gegenwärtig vorliegenden Bedürfnissen und Projekten für staatliche Monumentalbauten Rechnung getragen werden, sondern auch eine Richtschnur gegeben werden, wie die von Ludwig I. begonnenen, weit ausschauenden Pläne für die Verschönerung Münchens nach den heutigen Anforderungen und Empfindungen eine Nachfolge finden können.

Die Kunst-Sprachenfrage ist jetzt in Österreich der jüngste Ableger der allgemeinen Sprachenfrage, die das Land seit Jahren zerwühlt. Wir lesen nämlich in der »N. Fr. Pr.«, dass sich eine Deputation deutscher Künstler aus Böhmen nach Wien zum Ministerpräsidenten begeben habe, um dort vorstellig zu werden, dass bei Organisation der zur Zeit geplanten Gemälde-Galerie in Prag eine Trennung der Gewalten der deutschen und tschechischen Künstlerschaft vorgesehen werde. Wir finden diese Vorsicht recht am Platze, denn was sollte aus den unglücklichen Gemälden werden, wenn die Scenen, mit welchen im Reichsrate nationale Dringlichkeitsanträge bisweilen handgreifliche Unterstützung fanden, sich in den Räumen der Gemälde-Galerie wiederholen sollten!

Budapest. Die Ofener Krönungskirche, eines der schönsten Kunstdenkmäler, die Pest aufzuweisen hat, ist mit einem würdigen Rahmen versehen worden. Hinter der Kirche erhebt sich nunmehr nach den Plänen des Professor Schulek eine monumentale Säulenhalle mit breiten Arkaden und mächtiger Freitreppe. Das Bauwerk ist im sogenannten Arpadenstile gehalten.

Der Fall Böcklin-Muther fängt an, verwickelt zu werden. Der Unbeteiligte weiss nicht, was er von den widersprechenden Nachrichten, die die Angelegenheit an das Licht fördert, denken soll. Das Gericht hatte Vertagung beschlossen, um u. a. Professor Muther Gelegenheit zu geben, seine Behauptungen durch eine Reihe von ihm vorgeschlagener Sachverständiger, unter denen sich auch Lenbach und Liebermann befinden, bekräftigen zu lassen. Bei dieser Verhandlung hatte Muther's Sachwalter den Beweis für die Behauptung angeboten, dass ein Frankfurter Kunsthändler Anlass gehabt hätte, sich von Carlo Böcklin für ein nach dem Tode des Vaters verkauftes Gemälde die ausdrückliche und schriftliche Echtheitserklärung nachträglich ausstellen zu lassen. Diese Erklärung soll Carlo zu geben sich geweigert haben, worauf er das Bild zurücknehmen musste. Nun giebt aber die betr. Kunsthandlung bekannt, dass gerade das Gegenteil von diesen, in der Verhandlung vorgebrachten angeblichen Thatsachen der Fall ist; nämlich: Erstens wurde das Bild noch bei Lebzeiten Böcklin's gekauft, dann hat Carlo die Echtheitserklärung später auf Wunsch ausgestellt und schliesslich hat er sich sogar bereit erklärt, die Echtheit und eigenhändige Signatur zu beschwören. Auch ist das Bild gar nicht zurückgegeben worden. Gleichzeitig mit diesen Dingen liest man aber wieder in der Zeitung die Zuschrift eines Frankfurter Malers, worin er eine zur Zeit in Frankfurt ausgestellte Wiederholung vom »Spiel der Wellen« rund heraus gesagt für eine Fälschung erklärt, die so plump wäre, dass sie jeder Laie als solche erkennen könne; die gleichzeitig ausgestellte Wiederholung vom »Schweigen im Walde« sei zwar nach seiner Meinung nicht so ganz und so grob gefälscht, aber immerhin unbedingt von absolut nicht böcklinischer Farbengebung, demnach besten Falls von anderer Hand vollendet. Was aber liest man schon am nächsten Tage? dass nämlich der Besitzer dieser Wiederholung vom »Schweigen im Walde« die schriftliche Bestätigung des alten Böcklin besitzt, dass dieses Bild eigenhändig von ihm gemalt ist; und ferner, dass einwandfreie Zeugen erklären, dass sie an der gedachten Wiederholung vom Spiel der Wellen den Meister selbst haben arbeiten sehen. Schliesslich haben auch noch die sämtlichen im Hause Böcklin wohnhaften Glieder der Familie in aller Form kund gethan, dass die in Venedig ausgestellt gewesenen Bilder vollständig eigenhändige Werke des verstorbenen Meisters sind, und dass Carlo nach dem Tode des Vaters an kein Bild von jenem den Pinsel gelegt hat. — Wenn man die Kunstnachrichten der deutschen Presse durchmustert, so scheint nächst der behaupteten Berufung Klinger's nach Wien kein Ereignis so viel »Staub aufzuwirbeln« wie dieser merkwürdige Bilderstreit.

Budapest. Vom Beginn des nächsten Jahres ab wird hier eine der ungarischen Kunst gewidmete Zeitschrift im Stil des »Studio« erscheinen, die Redaktion wird Karl Lyka, den Verlag die Firma Singer & Wolfner führen. Man plant, die Zeitschrift vorläufig sechsmal jährlich erscheinen zu lassen.

BERICHTIGUNG

In meinem Aufsatz »Das Bildnis des Giovanni de' Medici in den Uffizien« (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, S. 40 ff.) hat die im Anhang Zeile 2 von oben mitgeteilte Archivnotiz richtig zu lauten:

Il barigiel hebe ~~un~~ (2) (sic!) quadri. Das un ist ausgestrichen und die 2 darüber geschrieben. Zeile 2 von unten lies statt Eins »Eius«.

Nachträglich sei bemerkt, dass Borghini »Il Riposo«, Firenze 1730, S. 254 im Besitz des Baccio Valori ein dem Masaccio zugeschriebenes Porträt des älteren Baccio Valori erwähnt.

EMIL SCHAEFFER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 7. 28. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

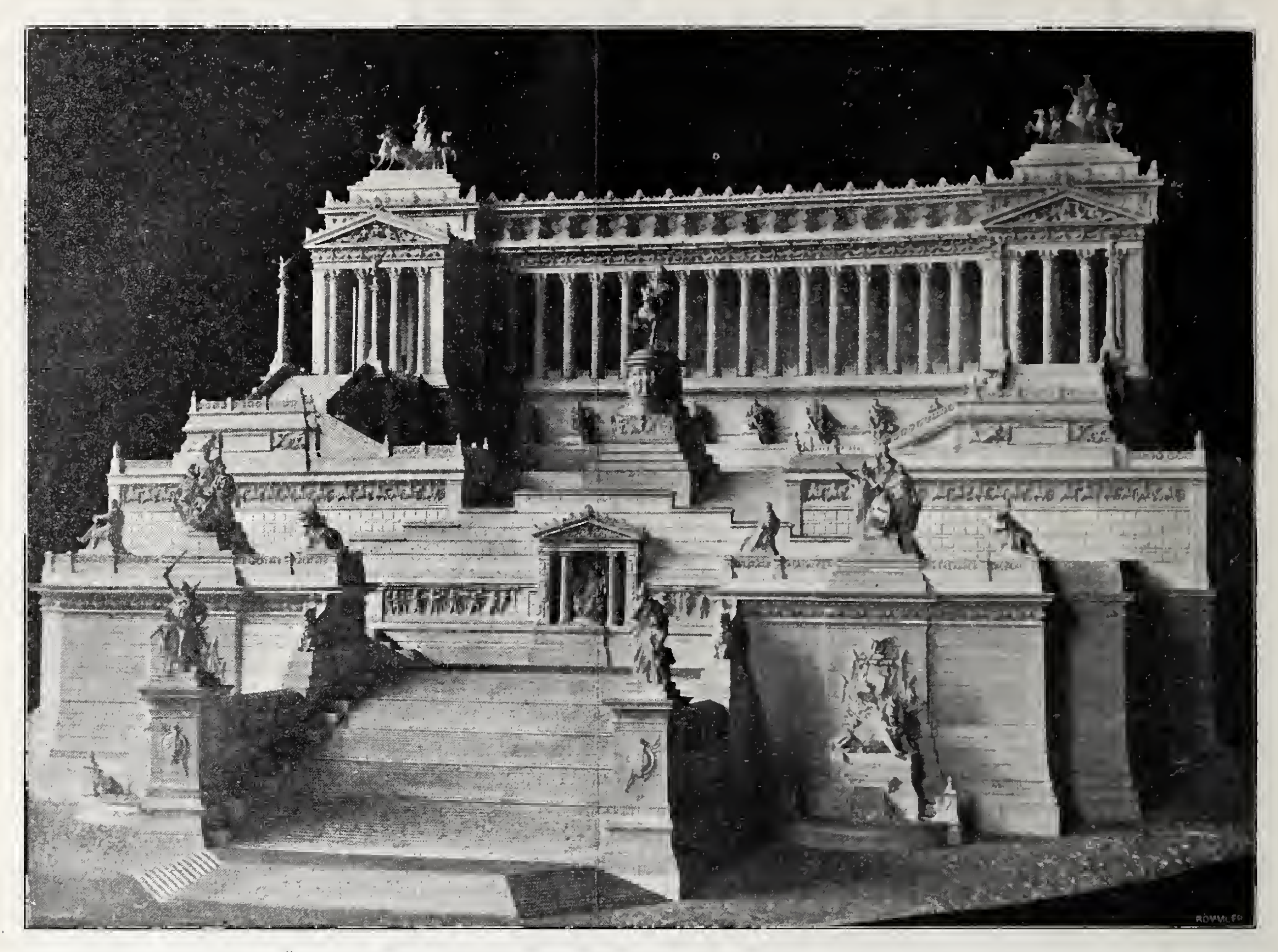
VOM VICTOR EMANUEL-DENKMAL IN ROM

Von G. v. Graevenitz

Vor mir liegen Drucksachen aus den Jahren 1878—1882, die das Viktor Emanuel-Denkmal betreffen: Der Gesetzentwurf vom 16. Mai 1878 über ein dem Andenken an den ersten König des geeinten Italiens gewidmetes Denkmal mit dem Satz »Die Regierung hat die Initiative in dieser Frage ergriffen, um dem Denkmal den Charakter eines nationalen Werkes aufzudrücken und es gleichzeitig einer schnelleren und grossartigeren Ausführung zuzuführen«; weiter der Bericht (1879) des Ausschusses, der u. a. über die Gestaltung des Denkmals und die Platzfrage sich auszusprechen hatte und sich für einen Triumphbogen auf der Piazza Termini entschied; die Beschlüsse des Jahres 1880, die diesen Plan umstiessen und dem künstlerischen Genie durch einen allgemeinen internationalen Preisbewerb freie Bahn schaffen wollten; der Bericht endlich über die Ergebnisse dieses Preisbewerbes, der von 293 Bewerbern, darunter 57 Nichtitalienern (unter diesen 12 Deutsche, 5 Österreicher, und 1 Schweizer) beschickt wurde, und der nach mancherlei Wandlungen zur Form des heutigen Denkmals und der Wahl des heutigen Platzes führte! Und nun schreiben wir jetzt 1901, und welche Ergebnisse hat die Arbeit von mehr als 20 Jahren gezeitigt? Ein anscheinend etwa zu einem Drittel fertiges Monument, ringsherum die hässlichen modernen Ruinen halb abgebrochener Häuserblocks, darunter als jüngste Ruine die des Palastes Torlonia (früher Bolognetti), der grossräumigen Schöpfung des Berninischülers Carlo Fontana aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, den Beschluss endlich, nicht nur ein ganzes Stadtviertel dem Denkmal zu opfern, um ihm Licht und Luft zu verschaffen, sondern auch den Palazetto Venezia abzutragen, und seinen inneren graziösen Loggienbau, das Werk eines bisher noch nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Meisters der Frührenaissance, an anderem Platz wieder aufzubauen. Es ist unter solchen Umständen erklärlich, dass man in weiten Kreisen Roms, Italiens und des Auslandes dem Denkmalsbau gleichgültig wenn nicht gar ablehnend gegenübersteht. Der Denkmalsbau verewigt vorläufig nur jene Anfangsperiode der Geschichte des jungen Italiens, in der man mit rasch entflammter Begeisterung sich grosse Aufgaben stellte, zu deren Erfüllung dann die Kräfte mangelten. Wie das Denkmal erscheint auch der gesamte italienische Staat nur halb fertig, und genau wie bei dem Denkmal treten fast auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens in Italien in der Entwickelung jahrelange Stockungen ein, so dass bis dahin fleissige Hände feiern müssen. »Wenn 1882, als das neue Italien jede schöpferische staatliche Leistung als eine kinderleichte ansah, und Rom seine Hoffnungen mit einem erdichteten Reichtum vergoldete, das Riesenunternehmen des Denkmals reiflich überlegt worden wäre, hätte das Andenken an den ersten König Italiens durchaus würdig, in einfacherer, weniger Zeit und Geld verschlingender und weniger prunkvoller Weise geehrt werden können. Aber jetzt giebt es kein zurück mehr.« So urteilt der bekannte römische Kunstschriftsteller Ugo Ojetti. Im Ausland, das über Roms Monumente und Erinnerungen fast so eifersüchtig wacht, wie Rom selbst, stehen wohl Bedenken geschichtlicher, kunstgeschichtlicher und archäologischer Art im Vordergrund. Das Verschwinden eines alten Stadtviertels von Rom bleibt in jedem Fall bedauerlich. Und ob der Loggienbau des Palazetto Venezia auf dem Gartenplatz vor der Kirche San Marco künstlerisch wirken wird, ob er nicht das jetzige schöne Ensemble der Kirche, des Palastes San Marco und des Gartens rettungslos zerstören wird, muss erst abgewartet werden: Pläne und Ansichten geben für architektonische Umgestaltungen selten ein richtiges Bild. Ein jetzt mit dem Palazetto durch einen Bogengang Pauls des Zweiten verbundenes Grabmal unbekannter Herkunft, soll wie der Gang, ebenfalls dem Denkmal zum Opfer fallen.

Jedenfalls werden die Schwierigkeiten der Freilegung des Denkmals hin ausserordentlich grosse sein, ihre Erledigung wenn auch nur durch bindende Beschlüsse wird noch Jahre erfordern. Denn Graf Sacconi hat, wie mir berichtet wird, die rechtliche Zusicherung in Händen, dass der Zugang (scenario) zum Denkmal nach seinem Ermessen gestaltet werden solle, eine Zusicherung, mit welcher die Rechte der anliegenden Besitzer und namentlich der österreichischen Botschaft, der Besitzerin der Palazzo Venezia, im Widerspruch stehen.

Wie gesagt, die mannigfachen hier nur kurz gewürdigten Bedenken haben durchaus ihre Berechtigung. Aber sie dürfen meiner Ansicht nach nicht dazu ver-



Älteres, nicht mehr massgebendes Modell des Victor Emanuel-Denkmals

leiten, sich gegen Erwägungen zu verschliessen, welche die Langsamkeit des Denkmalsbaues und die ihm schon jetzt gebrachten und noch zu bringenden Opfer erklären und entschuldigen. Das Denkmal ist nicht, wie es scheint, zu ein Drittel fertig, sondern etwa die Hälfte der erforderlichen Arbeit ist gethan. Denn dem oberflächlichen Beschauer unsichtbar, steckt ein Drittel der geleisteten Arbeit in dem Boden des kapitolinischen Hügels. Ein Gang durch die Fundamente und unteren Stützbauten des Denkmals lehrt, wie riesenhaft die Schwierigkeiten waren, welche in diesem seit grauer Vorzeit von Menschenhänden durchschachteten und durchwühlten Bergabhang des Kapitols sich der Fundamentierung entgegenstellten, lehrt wie viel seit Beginn des Baues in dieser Beziehung geleistet worden ist. Man steigt von dem heutigen Niveau der Strasse und des Bauplatzes tiefe Gänge, Treppen und Schächte abwärts, allmählig gelangt man in Regionen, wo der moderne Mauerbau mit den roten Tuffwänden des Berges wechselt und sich verbindet, man trifft auf antike Brunnenschächte, und wenn man südwärts bis unter die Kirche Aracoeli vorgedrungen ist und am Ende dieser unterirdischen Wanderung zu sein glaubt, so wird man höflichst eingeladen, weitere 43 Stufen abwärts zu steigen, und nun befindet man sich in langen katakombenartigen, mannsbreiten aus frühester Zeit stammenden Gängen (cuniculi), die ost- und westwärts den Berg durchfurchen.[1]) Die technisch demgemäss ausserordentlich interessanten und bewunderungswürdig durchgeführten Fundamentierungsarbeiten mussten also einerseits auf Erhaltung und Ausmauerung dieses alten Galeriennetzes bedacht sein, andrerseits für die neuen Baulasten neue Stützpunkte schaffen.

Nach alledem überrascht es nicht zu hören, dass die Fundamentierungsarbeiten etwa $2^1/_2$ Millionen Lire gekostet und geraume Zeit in Anspruch genommen haben. Man darf jetzt sicher sein, dass sie ihren Zweck erfüllt haben. Sie sind seit mehreren Jahren beendigt und nirgends haben sich in den auf ihnen ruhenden riesigen Baulasten Senkungen oder Risse gezeigt.

---

1) Ist doch auch der Südwestabhang des kapitolinischen Berges, der den Palazzo Caffarelli und die deutsche Botschaft trägt, bis zur Tiefe von 17 m unterhöhlt, sodass die Ausbesserungsarbeiten an den Fundamenten jährlich recht bedeutende Summen kosten. Es würde im übrigen zu weit führen, die geologischen und archäologischen Ergebnisse für die Beschaffenheit des kapitolinischen Hügels, seine Verwendung für antike Bauten, speziell die des Forums, zu welchen die Fundamentirungsbauten geführt haben, hier zu registrieren.



Gesamtansicht des Victor Emanuel-Denkmals in seinem jetzigen Bauzustande

Der begonnene und geplante Abbruch des etwa durch die Plätze, Venezia Forum Trajanum und Aracoeli begrenzten Strassenviertels wird ausser dem Palast Torlonia, dem Palazetto Venezia und dem erwähnten namenlosen römischen Grabmal keine Gebäude von geschichtlichem oder kunstgeschichtlichem Wert treffen. Das künstlerisch wertvolle Grabmal des Bibulus soll an Ort und Stelle erhalten bleiben; es ist das besonders dankenswert, weil sein Platz darauf hinweist, wie eng gezogen die Stadtgrenzen des republikanischen Rom waren, da nach Gesetzesvorschrift jener Zeit Gräber nur ausserhalb der Stadt angelegt werden durften. Was die Niederlegung des Palazetto Venezia und den Wiederaufbau des inneren Loggienbaues betrifft, so mag bemerkt werden, dass der Innenbau sich dem Blick vollkommen entzieht und der Eintritt in den in österreichischem Botschaftsbesitz befindlichen Palazetto nur wenigen Sterblichen vergönnt ist. Thatsächlich wird also durch den Wiederaufbau der Loggien ein gewissermassen vergrabener Schatz wieder gehoben. In aller Kürze sei auch darauf hingewiesen, dass die Niederlegung der beiden Paläste den für Fussgänger jetzt oft lebensgefährlichen Engpass der ripresa dei barberi beseitigen und einen Ausblick auf das Denkmal von der Porta Popolo und in der ganzen Länge des Korso gestatten wird. Allerdings aber wird der Denkmalsbau mit allen seinen Folgeerscheinungen den Charakter einer ganzen Gegend im Herzen des alten Rom vollkommen verändern. Aber wenn irgendwo gilt doch wohl hier das Wort »Der Lebende hat Recht«. Der Nationalstaat ringt in Rom noch mehr als sonst in Italien als neue Macht um geschichtliche Anerkennung. Das Denkmal soll nicht nur den Dank gegen den thatkräftigen, volkstümlichen und geliebten ersten Herrscher Italiens abtragen, es soll auch ein Wahrzeichen der Einigungskämpfe und der Einigung Italiens, der Begründung seiner heutigen Staatsform sein. Ist es für das heutige Empfinden der grossen Mehrheit des italienischen Volkes nicht selbstverständlich, dass man für ein solches Denkmal den beherrschenden Mittelpunkt der Stadt wählt, und dass man dieses künstlerische Wahrzeichen einer neuen Epoche von allen Seiten sichtbar macht?

Wird aber das Denkmal ein solches künstlerisches Wahrzeichen sein? Wir glauben die Frage in Ansehung dessen, was bereits geschaffen ist, bejahen zu müssen. Der fertige Unterbau, einen Flächenraum von etwa 12000 Geviertmetern bedeckend, bietet kolossale Maasse und Verhältnisse dar, wirkt aber trotzdem im Ganzen und in seinen Einzelheiten harmonisch. Mit seiner Rückwand sich an Ara Coeli anlehnend schiebt er in der Mitte das Postament der Reiterstatue, rechts und links je einen

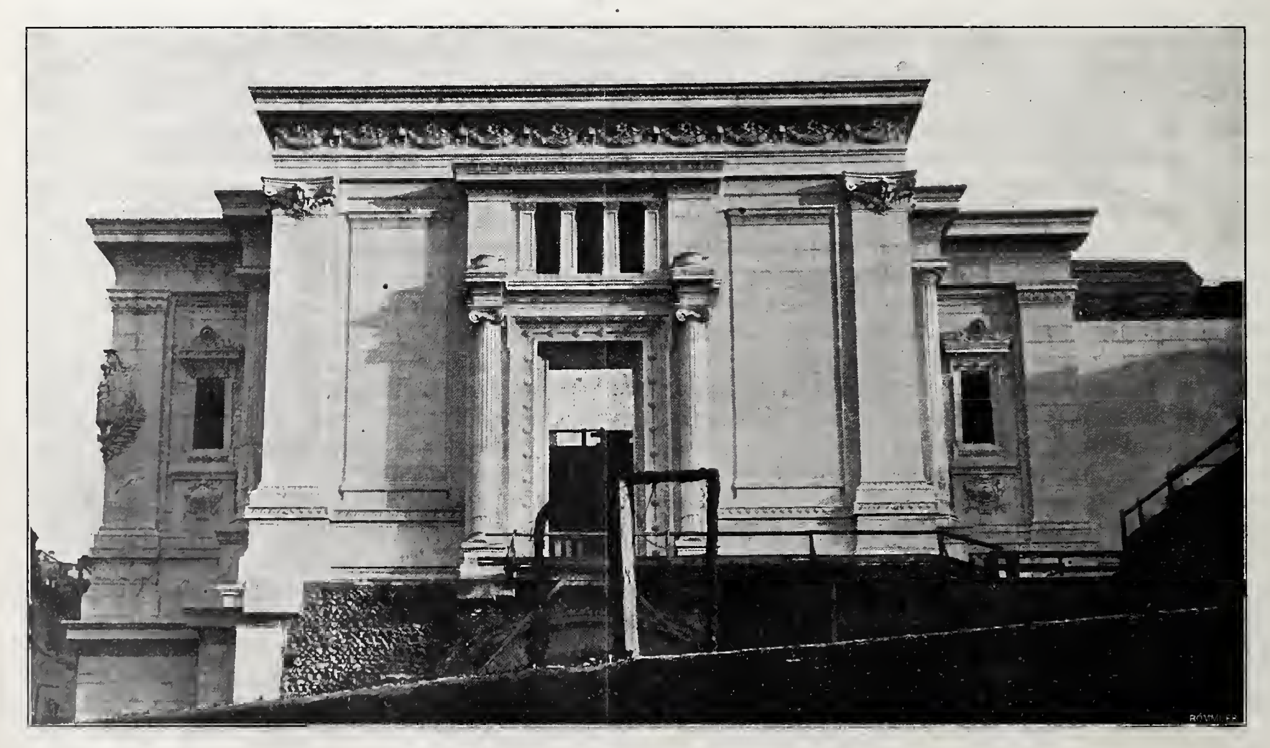
architektonisch reich behandelten Hallen- und Treppenbau vor.

Die Ausführung des Reiterstandbildes ist Enrico Chiaradia übertragen worden und in seinem Riesenatelier des alten Augustus-Mausoleums erhebt sich fast vollendet das in ganzer Grösse durchgeführte Modell. Vor der endgültigen Annahme des Werkes durch den Staat soll das Modell an Ort und Stelle aufgestellt werden; inzwischen sind bereits 230000 Lire dafür ausgegeben worden. Die Flügelbauten, die ornamental reicher behandelt sind, umschliessen grössere und kleinere Hallen. In ihnen werden Sammlungen verschiedenster Art, alle aber nationalen Charakters, Platz finden; den Hauptraum wird ein museo del risorgimento, der nationalen Einigung, ausfüllen.



Vom Westflügel des Victor Emanuel-Denkmals

In der Gesamtanlage wie in Einzelheiten ist Sacconi von seinen ursprünglichen Ideen abgegangen. Der römische Baukrach, Parlamentskrisen und Ministerwechsel, veränderte gesetzliche Regelung der Geldbewilligungen haben ihm überreichlich Zeit gelassen, mit seinem eigenen Werk zu reifen und zu wachsen. So ist an dem ursprünglichen preisgekrönten Entwurf soviel gemeistert und gemodelt worden, dass er längst seine Bedeutung verloren hat, so hat der gesamte Stil der künstlerischen Ausschmückung Durchbildung und Veredelung erfahren. Oben auf der Osthöhe des Denkmals, wo interessante Reste des alten, 1888 abgebrochenen Franziskanerklosters gesammelt sind, wo die Papstwappenschilde mit den Lilien der Farnese und mit den Kugeln der Medici neben denen spanischer Kardinäle mit den Türmen von Castilien liegen, trifft man auch ein Kapitäl, das vor etwa zehn Jahren für die Säulen und Pilaster des Denkmals entworfen worden war. Es zeigt die üppige und überladene Formenentwicklung der späteren römischen Kaiserzeit, wie sie uns beispielsweise die Kapitäle der Caracallathermen zeigen; an Stelle der römischen culicola ist der gekrönte Kopf der Italia getreten. Wie anders, ruhiger und edler muten die in griechisch-italischem Stil ge-



Vom Westflügel des Victor Emanuel-Denkmals

haltenen Schmuckformen an, die später wirklich zur Ausführung gekommen, jetzt auch bereits von den angrenzenden Strassen aus klar erkennbar sind, und die unter Auffassung und geistiger Verarbeitung der Antike in modernem Sinn sich die Zeit der hochentwickelten griechischen Kunst, die vornehmsten Zeugnisse ihres Siegeslaufs auf italischem Boden zum Vorbilde genommen haben. Die reiche Polychromie, die, wie wir jetzt wissen, griechische Kunstbauten aufwiesen, wird dem Unterbau des Victor-Emanuel-Denkmals allerdings fehlen, aber einen gewissen Ersatz dafür wird der Gegensatz der Schatten und des Halbdunkels mit dem weissleuchtenden Bresciasandstein (Botticino) bieten, den Sacconi, soviel bekannt, als Erster für moderne Denkmäler verwendet, und von dem etwa 25000 Geviertmeter erforderlich sein werden. Ältere Brescianer Bauten zeigen, dass er weniger verwittert als Travertin und seine Farbe wenig verändert.

Aber wie gesagt, der bis jetzt fertige Bau stellt, von den Fundamentierungsbauten abgesehen und rein räumlich beurteilt, nur etwa die Hälfte des ganzen Werkes dar. Über diesem Unterbau soll sich als Hauptteil und Abschluss des Denkmals eine Triumphal-Säulenhalle von 50 Säulen, 15 in der Front, erheben. Ihr Fussboden wird etwa in Höhe der Fenster der Kirche Aracoeli zu liegen kommen, ihre Bekrönung zu der von Denkmalsbauten wohl kaum erreichten Höhe von $63^1/_2$ Meter ansteigen. An dieser Säulenhalle wird auch die Farbe bunten Marmors und von Mosaikbildern, welche die Hauptereignisse der nationalen Geschichte darstellen werden, zum Schmuck herangezogen werden. Es versteht sich von selbst, dass die Ausschmückung des Denkmals im übrigen an die Mitwirkung des Bildhauers weitgehende Anforderungen stellt. Vorläufig sind dafür nur römische Bildhauer in Aussicht genommen, was begreiflicherweise Widerspruch erregt.

Der vor kurzem erfolgte Wiederbeginn der Arbeiten nach etwa dreijähriger Pause, die nur durch Vorbereitungen für den Weiterbau und Konservierungsarbeiten unterbrochen worden war, der Beginn des Baues der krönenden Säulenhalle hat dem Verfasser dieser Zeilen die äussere Veranlassung gegeben, dem deutschen Leser einen Überblick über den jetzigen Stand des Monumentbaues zu geben. Im Dezember 1899 hatte ein Gesetz die via crucis der italienischen Volksvertretung durchlaufen, welches für den Weiterbau des Denkmals acht Millionen anwies, die in fünf Jahresraten zur Auszahlung kommen sollten. $3^1/_2$ Millionen sollten dem Rechnungsjahr 1899/1900 zu gute kommen: es ist zweifellos in erster Linie ein Triumph der bureaukratischen Engherzigkeit der italienischen Oberrechnungskammer, dann der Schwerfälligkeit der italienischen Gesetzesbestimmungen für Kontrakte, Ausschreibungen u. s. w., wenn Graf Sacconi erst jetzt nach mehr als einem Jahr in der Lage ist, die Arbeiten wieder aufzunehmen. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf $24^1/_2$ Millionen veranschlagt. Von ihnen sind für Preisausschreiben, Expropriationen, Gehälter, Schuppenbauten u. s. w. und die Reiterstatue etwa $5^1/_2$ Millionen verbraucht, fünf Millionen sind verbaut. Es stehen also noch 14 Millionen zur Verfügung. Graf Sacconi macht sich anheischig, die Arbeiten in acht Jahren zu vollenden. Ja, wenn es allein auf ihn ankäme!

Es giebt verschiedene Schmerzenskinder der römischen öffentlichen Bauthätigkeit, so das Poliklinikum, dessen Aussenbau im allgemeinen vollendet ist, dessen Innenausstattung aber noch fehlt, so das Justizministerium, dessen Bau in den letzten Jahren übrigens recht gefördert ist. Aber beide Bauten haben ihre einflussreichen Vorkämpfer, der erstere Baccelli, der andere Zanardelli. Dem Victor Emanuel-Denkmal und seinem Schöpfer wäre zu wünschen, dass es abgesehen von dem jedesmaligen Arbeitsminister, bei dem man doch schliesslich und durchschnittlich nur auf eine einjährige Amtsdauer rechnen kann, seinen Vorkämpfer in dem thatkräftigen Enkel des ersten Königs finde, der vor wenigen Monaten den Thron seiner Väter bestiegen hat.

* * *

Nach Drucklegung des Aufsatzes ist die Trauerkunde von dem Ableben des hochbegabten, sympatischen Enrico Chiaradia eingetroffen. Er hat weder die Aufstellung des Reiterstandbildes auf dem vollendeten Denkmal noch selbst die endgültige Annahme seines Werkes durch den Denkmalsausschuss erlebt. Der Tod des im besten Mannesalter stehenden Künstlers bedeutet einen neuen Schlag des widrigen Geschicks, das über dem Denkmalsbau waltet.

NEUES AUS LONDON

Die von der Firma Phos. Agnew & Sons in ihrer Galerie in Old Bond Street ausgestellten Werke alter englischer Meister sind das Beste, was überhaupt in dieser Beziehung bisher in London gesehen wurde. Die Zahl der Bilder ist nicht so sehr bedeutend, aber ihre Qualität durchweg erstklassig. Hierzu kommt, dass eine ganze Reihe derselben niemals dem Londoner Publikum zuvor bekannt gemacht worden war. Selbstverständlich ist das grosse Dreigestirn der Porträtmalerei, repräsentiert durch Reynolds, Gainsborough und Romney, in ausgezeichneten Arbeiten vorhanden. Vornehmlich aber konzentrierte sich hier das Interesse auf Gainsborough's »Herzogin von Devonshire«, in Rücksicht der Schicksale dieses Gemäldes, das bekanntlich die Firma Agnew 1875 in der Wynn-Ellis-Auktion für 210000 Mark ankaufte. Kurze Zeit darauf wurde das Bild der Firma gestohlen, die es jedoch auf dem Wege gütlicher Unterhandlungen in diesem Jahre für 100000 Mark aus Chicago zurückerwarb und es dann für einen kolossalen Preis an Mr. Pierpont Morgan veräusserte. Der genannte amerikanische Sammler, der in den letzten Jahren für ca. vier Millionen Dollar Kunstwerke ankaufte, gab seine Genehmigung zur Ausstellung des betreffenden Bildes. Das Bild ist unzweifelhaft echt und jedenfalls ein wunderschönes Porträt, ob es indessen thatsächlich die erste oder zweite Herzogin von Devonshire darstellt, erscheint mir nicht unbedingt gewiss. Ich halte die abgebildete Person mehr für eine interessante Demi-mondaine, welcher der Händler, um sein Objekt leichter und besser verkaufen zu können, einen damals sehr gangbaren Namen gab. »Lady Ligonier« ist gleichfalls ein herrliches Porträt, ebenso und nicht minder erstklassig »Isaac Henrique

Sequeria«, ein portugiesischer Arzt, und »Sir William Blackstone«. Auch die pastorale Landschaft des Meisters muss als ein vorzügliches Bild hervorgehoben werden.

Der Herzog von Marlborough hat von Schloss Blenheim sein berühmtes Bild von Reynolds, »Herzogin von Marlborough mit Kind«, geliehen. Von dem dritten grossen zeitgenössischen Porträtmaler, George Romney, rühren zwei Bildnisse von ausserordentlicher Schönheit her: »Mrs. Jordan, Schauspielerin und Protegée von König Wilhelm IV. von England«, sowie »Mrs. Stratford Canning mit Kind«. Diese Dame war die Schwester von Lord Stratford de Redcliffe.

Die Kunst des altenglischen Malers Hoppner, der augenblicklich vielleicht der gesuchteste Porträtist hier ist, wird durch zwei Bildnisse besonders gut dargestellt: »Mary Stuart Wortley« und »Miss Crewe«. Das letzterwähnte Werk kann wahrscheinlich als das beste gelten, das überhaupt von diesem Meister bekannt sein dürfte. Die Preise für Arbeiten von Hoppner sind so unerschwingliche geworden, wenigstens nach kontinentalen Begriffen, dass an eine Anschaffung für unsere Galerien kaum noch zu denken sein wird. Seit langen Jahren habe ich wiederholt an dieser Stelle auf die kommende und berechtigte Vorliebe, sowohl für diesen Meister, als auch auf Raeburn hingewiesen! »Luisa Manners« wurde unlängst mit 295000 Mark und »Mrs. Farthing«, gleichfalls von des ersteren Hand, mit 168000 Mark bezahlt. Von dem Schotten Raeburn befinden sich in der Galerie Agnew zwei sehr anziehende Porträts: »Wilhelmina Ross« und »Alicia, Lady Steuart«.

Von den Landschaftern nenne ich der Kürze halber nur drei allererste Namen: Bonington mit einem kleineren Gemälde, Turner mit dem »Vorabend der Sintflut«, aus seiner dritten Periode stammend, ein etwas phantastisches, aber hochpoetisches Werk, und schliesslich Constable, den Vater der modernen Stimmungslandschaft. Das hier ausgestellte Bild »Die Schleuse«, von dem letzteren gemalt, zeigt alle Vorzüge des Meisters und gilt als eine seiner grandiosesten Schöpfungen. Constable stellte bei Lebzeiten dies Bild in Frankreich aus, um dort zu zeigen, wie die Wiedergabe einer Landschaft aussehen müsse. Dies Werk kann auch heute noch für alle Nationen als Vorbild dienen. —

Am 9. November wurde nach sechsmonatlicher Dauer die internationale Ausstellung in Glasgow geschlossen, nachdem dieselbe während dieser Zeitdauer von 11500000 Personen besucht worden war. Diese Zahl repräsentiert das Doppelte der Besucher der Ausstellung von 1888. Der Überschuss der Einnahmen über die Ausgaben betrug damals eine Million Mark, welche Summe als Grundstock für den Bau einer Kunstgalerie diente, in der die städtischen Sammlungen untergebracht wurden. Das Publikum steuerte $1\frac{1}{2}$ Millionen durch freiwillige Beiträge hierzu bei. Dieser hübsche Renaissancebau in rotem Stein bildete den Kern der ausgedehnten provisorischen Bauten der diesjährigen Baulichkeiten. Die internationale Ausstellung von 1901 erzielte einen Überschuss von ca. zwei Millionen Mark, der zum Ankauf von Kunstgegenständen verwandt werden soll. —

Der *Jahresbericht der »National Gallery«* enthält folgende interessante Ankäufe und Erwerbungen vom Jahre 1900: »Porträt eines Mannes und seiner Frau«, von Mabuse, für 80000 Mark angekauft. »Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes«, von Luca Signorelli, für 9000 Mark von P. und D. Colnaghi gekauft. »Die Madonna mit dem Kind und Johannes«, von Fra Bartolommeo, für 16200 Mark erworben. Durch Vermächtnisse und Schenkungen gelangte das Museum und die moderne britische Galerie zu 103 Kunstwerken, darunter namentlich: »Romeo und Julia«, von Lord Leighton; »Mädchen und Kavalier«, von J. C. Millais; von demselben »Karl I. und sein Sohn im Atelier von van Dyck«; »Die Töchter des Meisters«, von Gainsborough; »Hampstead-heath«, von Constable; »Der Herzog von Marlborough und seine Familie« (die Skizze zu dem Bilde in Blenheim), von Reynolds; Zeichnungen zu dem »Liber Studiorum«, von Turner. Lady Layard, die Gattin des berühmten Archäologen, schenkte dem Museum ein Bild von Giovanni Bellini, »Madonna mit Kind« darstellend. Von Burne-Jones' Kunst erhielt die neue Galerie »König Cophetua« durch Subskription mehrerer Kunstfreunde geschenkt. Watts übermittelte derselben Galerie als Geschenk seine beiden Werke: »Die triumphierende Liebe« und »Zeit, Tod und Gericht«. Lady Tate spendete »Die Jugend Raleigh's«, von Millais. Auf der anderen Seite ereignete sich der merkwürdige Umstand, dass die Galeriedirektion auf Anraten ihres Rechtsbeistandes 20 Bilder, darunter das ausserordentlich wertvolle Porträt »Lady Cockburn und ihre Kinder«, von Reynolds gemalt, an die Erben von Lady Hamilton herausgab. Die letztgenannte Dame hatte 1892 die betreffenden Bilder der Galerie vermacht, besass aber hierzu, wie sich nachträglich herausstellte, keine Berechtigung. Ferner wird aus dem Bericht ersichtlich, dass die Verwaltung der alten Galerie das an dieselbe anstossende Haus in Trafalgar-Square ankaufte, weil in demselben im Laufe des Jahres Feuer ausgebrochen war und die Sicherheit der Galerie auf das äusserste gefährdet erschien. Das betreffende Gebäude wird wahrscheinlich gänzlich beseitigt werden.

Das alte Museum wurde im Jahre 1900 während der freien Eintrittstage (206) von 479139 Personen besucht, mithin betrug die Durchschnittszahl pro Tag 2325. An 31 Sonntagen besuchten die Galerie 38761 Personen. Donnerstags und Freitags, den für die Studierenden reservierten Tagen, besuchten das Museum 47163 Personen gegen Eintrittsgeld à 50 Pfennig.

Das Institut der *»National Portrait Gallery«* erfreut sich nach wie vor des regsten Beifalls der gesamten englischen Bevölkerung und man kann zweifellos behaupten, dass es überhaupt das populärste Kunstinstitut Englands ist. Schenkungen fliessen ihm unausgesetzt reichlich zu, ein Umstand — und man darf dies niemals vergessen —, der allerdings recht häufig in der menschlichen Eitelkeit seine Begründung findet. Die wertvollsten Neuerwerbungen sind folgende: »Sir George Grey«, gemalt von Hubert von Herkomer; »Königin Victoria«, von David Wilkie; der erste »Herzog von Sutherland«, 1758—1833, grosser Kunstbeschützer und Gesandter bei Ludwig XVI., gemalt von Thomas Philipps; »Gottfried Plantagenet«, 1158—1161, Sohn Heinrich's II., eine Reproduktion nach einem Emailporträt im Museum von Le Mans, geschenkt von Goupil & Co.; »Benjamin Disraeli, Lord Beaconsfield«, 1804 bis 1881, Miniaturporträt von Kenneth Macleay; das Porträt des Malers »Mason«, von Valentin Prinsep; Marmorbüste des Admirals Collingwood, 1750—1810, unbekannter Meister; »George Cruikshank«, der bekannte Karikaturist, 1792—1878, Büste von W. Behnes; »König Eduard VI. von England«, ehemals im Besitz Karl's I.

O. v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Zwei neue Kunstgeschichten werden zu gleicher Zeit angekündigt: eine von *Cornelius Gurlitt* in zwei Bänden (95 Bogen stark mit 30 Bildertafeln), die gebunden 48 Mark kosten sollen, und eine einbändige von *Adolf Rosenberg*, 40 Bogen mit 800 Abbildungen, kartonniert für 12 Mark, gebunden für 15 Mark erhältlich. Das erste

Werk erscheint bei Arnold Bergsträsser (A. Kröner) in Stuttgart, das andere bei Velhagen & Klasing in Bielefeld. Da das Rosenberg'sche Werk, das mit schlichten Worten angekündigt ist, noch vor Weihnachten erscheinen wird, werden wir in einigen Wochen wohl in der Lage sein, auf das Buch zurückzukommen. Das andere Werk von Gurlitt wird wahrscheinlich auch noch vor Weihnachten herauskommen, der Verleger ersuchte aber um eine Notiz darüber auf Grund des Prospekts; und nach der Ankündigung zu urteilen läge hier ein Werk von wahrhaft epochemachender Bedeutung vor, weshalb wir diesem neuen Stern erster Grösse am Bücherhimmel einen Heroldsruf widmen können. Auffallend ist zunächst, dass das Buch sich einfach Geschichte der Kunst nennt; entweder sind auch Poesie und Musik in den Kreis der Betrachtung einbezogen oder der Verfasser sieht in diesen gar keine Künste. Das erstere scheint das Richtige zu sein, denn der Prospekt sagt: »Gurlitt giebt in abgerundeten Bildern einer in sich geschlossenen Zeitperiode alle Künste vereint unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten. Gurlitt vermeidet die Systematik, denn die Kunst entwickelt sich ja auch nicht systematisch; er thut der Geschichte zu Gunsten eines vorgefassten Planes nicht Gewalt an.« Diese etwas aggressiven Bemerkungen werden wahrscheinlich von seiten der Beteiligten — man kann beinahe sagen Beschuldigten — lebhaften Widerspruch erfahren. Wir können einen alten Satz Anton Springer's, der doch von Haus aus Historiker, speziell Kulturhistoriker war, dagegen anführen: »Die historische Betrachtung sondert der *Deutlichkeit wegen* die einzelnen Weltalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fliessen aber die Perioden der menschlichen Entwickelung meistens ganz unmerklich ineinander, so dass erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte bemerkt.« Die Systematik ist also nur der Deutlichkeit wegen da; und auch der Verfasser der neuen Geschichte wird, wenn er eine »in sich geschlossene Periode« behandelt, sich eingestehen, dass die Begrenzung dieser Perioden ihre Ursache in der Auffassung des Darstellers hat, und selten nur einen äusseren objektiven Abschluss darstellt. Der Prospekt rühmt ferner als besonderen Vorzug der neuen Leistung die tief eingehende Beherrschung des Stoffes. Auch das ist am Ende etwas zu anspruchsvoll gesagt; denn dass die Autoren anderer Kunstgeschichten keine tief eingehende Beherrschung des Stoffes verraten, müsste doch mindestens erst dargethan werden.

Hoffentlich hat der Verfasser der neuen Geschichte der Kunst sich einer anderen Darstellungsweise bedient, als er sie in dem Bande »Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts« geübt hat. Denn diese subjektive, leichtflüssige, geistreiche Art hat auch ihre Schattenseiten. Bei Erzeugnissen künstlerischer Art ist das starke Hervortreten einer Persönlichkeit stets erwünscht, ja unerlässlich; bei didaktischen Werken kann sie aber nie genug zurücktreten. Wenn wir Kunst geniessen wollen, wünschen wir die Reflexe eines Ichs wahrzunehmen; wo es sich aber um Belehrung handelt, ist die Auffassung nur das Mittel, nicht der Zweck der Darstellung.

NEKROLOGE

München. Die Münchner Künstlerschaft hat in den letzten Tagen drei Todesfälle zu beklagen. Am 12. Nov. verschied Hugo Degenhard, am 15. Nov. Professor Ernst Zimmermann und am gleichen Tage Paul Martin. Ernst Zimmermann, der bekannteste von den dreien, wurde 1852 zu München geboren; als Sohn des Genremalers Reinhard Zimmermann, erhielt er in früher Jugend von seinem Vater Unterricht und besuchte dann die Akademie, wo er bis 1874 zu den Schülern von Wilhelm Diez zählte. Nachdem er einige humoristische Genrebilder gemalt hatte, nahm er mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel einen Aufschwung zur Geschichtsmalerei mit besonderer Betonung des koloristischen Elements, das sich teils an die Venetianer, teils an Correggio anschliesst. Seine späteren, auch durch Feinheit und Liebenswürdigkeit der Charakteristik ausgezeichneten Hauptwerke sind: die Anbetung der Hirten (1883), Christus und die Fischer (1886), Christus Consolator (1888), Christus erscheint dem Thomas (1892), Joseph mit dem kleinen Jesus und Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid (1898), weiter die Genrebilder: Musikunterricht, die böse Gans[1]), der Aufschneider, die Geschäftsfreunde und das Ei des Columbus. Ausserdem existieren einige sehr hübsche Genrebilder von Zimmermann. — Paul Martin gehört einer älteren Generation an. Er ist am 17. August 1821 in Kaiserslautern geboren, studierte unter Delaroche und Gleyre, in deren Stil er zuerst malte. Später entwickelte er sich zum Piloty-Jünger und bekam auch einige Staatsaufträge und endete schliesslich als Genremaler behaglichsten Stils. — Als Persönlichkeit stand Martin bis zuletzt bei der Münchner Künstlerschaft in hohen Ehren. — Hugo Degenhard ist nur 35 Jahre alt geworden. Als Landschaftsmaler und Radierer berechtigte er durch seine eifrige Naturwiedergabe zu den besten Erwartungen.

Kopenhagen. Am 12. November verstarb hier der Bildhauer Professor Th. Stein, der eine Anzahl bekannter Denkmäler geschaffen hat, u. a. die vor dem Königl. Theater stehende Statue Holbergs. Stein's Kunstweise bewegte sich in Thorwaldsen Bahnen.

PERSONALIEN

Madrid. Soeben wurde José Villegas als Nachfolger von Alvarez zum Direktor des Prado-Museums berufen. Für das römische Kunstleben bedeutet das einen herben Verlust; denn Villegas spielte hier seit dreissig Jahren eine der glänzendsten Rollen.

Dresden. Professor Eugen Bracht hat den Ruf an die Dresdner Kunst-Akademie angenommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Königlichen *Kunstgewerbe-Museum* sind *Bildstickereien* von Frau *Henriette Mankiewicz* aus Wien ausgestellt. Es sind nicht wie in früheren Jahren grosse Tableaux, sondern Bilder kleineren Umfanges, Blumenstücke, teils nach frischem Wachstum, teils nach Sträussen, die in Prachtgefässen geordnet sind. Die meisterhaft ausgeführten Bilder, von denen zwei für die Handarbeitsschule des Viktoria- und Albert-Museums in London bestimmt sind, sind im Schülersaale, hinter dem Goldsaale, ausgestellt. — Des ferneren zeigt der Lichthof des Kunstgewerbe-Museums zur Zeit eine Reihe von plastischen Arbeiten von Hermann Obrist, in denen das selbständige moderne Empfinden dieses geschätzten Künstlers wieder sich aufs Trefflichste verkörpert findet.

Paris. Das Museum des Louvre ist in Besitz zweier bemerkenswerter Legate gelangt. Das erste stammt von Herrn Casati und besteht aus einem sehr wertvollen Gobelin, Hektor und Andromeda darstellend. Ferner erhielt das Museum einige bemerkenswerte Stücke aus dem Nachlass des Herrn Rochard, und zwar zwei prächtige Gobelins des 17. Jahrhunderts und einige erlesene Möbel- und Bronzestücke verschiedener Zeit.

1) Früher in der »Zeitschrift für bildende Kunst« als Radierung erschienen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Wien. Der Unterstützungsverein an der Akademie der bildenden Künste feiert in den nächsten Tagen sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Er hat in dieser Zeit so viel Gutes gestiftet, dass er das Recht besitzt, ein Jubiläum zu begehen. Ein Blick in den eben ausgegebenen Rechenschaftsbericht für 1901 genügt, dies zu erkennen. Im Laufe von 25 Jahren hat der Verein, der aus kleinen Anfängen emporwuchs, nicht weniger als 82 702 Kronen an Unterstützungen ausgegeben und besitzt gegenwärtig ein Vermögen von 78 200 Kronen. Er vermittelt auch Lektionen. Obmann des Vereines ist gegenwärtig Professor Eduard von Lichtenfels.

DENKMÄLER

Bonn. Unter den Modellen für das Kekulé-Denkmal sind die beiden von Professor Küppers und Hans Everding als die besten befunden und die beiden Künstler nochmals zur engsten Preisbewerbung aufgefordert worden.

Linz. Im nächsten Frühjahr wird hier ein Denkmal Adalbert Stifter's aufgestellt werden, dessen Modell, vom Bildhauer Ratansky geschaffen, sich schon in der Giesserei befindet.

VERMISCHTES

Abgüsse von Verrocchio's Reiterstatue des Colleoni stellt zur Zeit die Gipsgiesserei der Kgl. Museen in Berlin her. Damit ist allen Museen Gelegenheit geboten, unter günstigen Bedingungen — zum Preise von 4000 M. etwa — einen Abguss dieses bedeutendsten Reiterstandbildes der Renaissance zu erwerben. Da die Gussform nicht bewahrt werden wird, können nur diejenigen Gesuche Berücksichtigung finden, die in der *nächsten* Zeit an die Generalverwaltung der Königl. Museen gerichtet werden.

St. Petersburg. Die Restaurierungsarbeiten in der Isaaks-Kathedrale sind bedeutend gefördert worden. Die verräucherten und getrübten Gemälde von Brüllow, Schebujew, Bruni, Bassin und Neff treten wieder klar hervor. Viele Besucher strömen jetzt in die Kathedrale, um die sichtbar gewordenen Kunstwerke zu bewundern. — *Ilja Repin* arbeitet gegenwärtig an einem grossen Gemälde, welches die Plenarsitzung des Reichsrats in dem Runden Saale des ehemaligen Palais der Grossfürstin Maria Nikolajewna darstellt.

Berlin. Albert Krüger hat als Vereinsgabe des Deutschen Kunstvereins für 1901 ein farbiges Blatt nach Böcklin's »Schweigen im Walde« geschaffen, das höchst bemerkenswert zu sein scheint. Da wir das Blatt selbst nicht gesehen haben, berichten wir, was wir darüber in der »Nat.-Ztg.« gelesen haben: Das Blatt macht den Eindruck eines Holzschnittes Clair obscur, ist aber mit Anwendung von drei Platten aus Letterngut, der Metallmischung, welche die Buchdruckertypen liefert, hergestellt worden. Zur Anwendung von Metallplatten statt der Holzstöcke wurde Krüger durch den Umstand veranlasst, dass Holzplatten in diesem Massstabe nicht beständig die gleiche Grösse haben, sondern nach dem jeweiligen Feuchtigkeitsgehalt der Luft etwas grösser oder kleiner werden, wodurch das Passen der Platten untereinander sehr erschwert, ja oft fast unmöglich gemacht wird. Die Benutzung der Tonplatten bietet die Möglichkeit, die schwarz gedruckte Platte (die Zeichnungsplatte) einfacher und derber zu behandeln. Durch diese freiere Art der Strichführung wird die den modernen Illustrationsholzschnitten eigentümliche Glätte vermieden und die Arbeit bekommt einen persönlicheren, ausgesprochen graphischen Charakter.

Charkow. Es ist beschlossen worden, hier eine Kunstschule zu errichten.

BERICHTIGUNG

zu Nr. 5 der Kunstchronik.

In der Notiz über die Galerie Lindenau in Altenburg Spalte 79, Zeile 5, soll es heissen: Saracini statt Laracini und auf Spalte, 80 Zeile 18: Porta Tufi statt Tusi.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 8. 12. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN MODERNER KUNSTFORSCHER

In einem Aufsatze des Jahrbuchs der Königlich Preussischen Kunstsammlungen (1901, S. 115 ff.) hatte ich bei der Veröffentlichung eines kürzlich für die Berliner Galerie erworbenen, bisher unbekannten Bildnisses des Jan van Eyck die »kritische Studie« des Dr. Voll über diesen Künstler auf die Art der Kritik und Kunstbetrachtung ihres Verfassers näher untersucht. Herr Voll, dessen Kritiken über alte wie über neue Kunst an Rücksichtslosigkeit gegen Forscher und Künstler ihresgleichen suchen, war durch meine Blossstellung seiner Art so betroffen, dass er wiederholt mit gerichtlicher Verfolgung drohte, wenn das Jahrbuch eine geharnischte Berichtigung von ihm nicht sofort, buchstäblich und an hervorragender Stelle aufnähme. Nachdem ihm dies einfach abgeschlagen worden, scheint Herr Voll durch einen Advokaten belehrt worden zu sein, dass er noch nicht immun sei und sich das gefallen lassen müsse, was er selbst fortwährend gegen jeden Künstler oder Kunstforscher sich herausnimmt. Er hat daher seine »Berichtigung« schliesslich unter dem Titel »Beiträge zur Eyck-Forschung« in der geduldigen »Allgemeinen Zeitung« niedergelegt, deren Kunstreferent er seit mehreren Jahren ist.

Diese Beiträge beschränken sich in der Hauptsache darauf, dass der gekränkte Verfasser des Eyck-Buches behauptet, ich hätte ihn nicht verstanden oder falsch citiert. Er hebt verschiedene Punkte heraus, um mich ad absurdum zu führen; fast ausschliesslich sehr untergeordnete Punkte, bei denen er wieder in seiner sophistischen Weise operiert, um nachzuweisen, dass mein Aufsatz »äusserst flüchtig sei, was in kunsthistorischen Kreisen kaum überraschend klingen könnte«. Hier einige seiner »Belege«!

Voll will nicht gesagt haben, dass er die Madonna des Kanzlers Rollin vor das Jahr 1425 setze; wie verträgt sich damit sein Ausspruch (S. 73): »für die Rollin-Madonna bestätigt sich ebenfalls die Vermutung, dass sie — noch in das zweite Decennium des 15. Jahrhunderts falle«. Das heisst doch nach Adam Riese zwischen 1410 und 1420? Ich hätte also sagen müssen: Voll setzt die Rollin-Madonna nicht nur vor 1425, sondern schon zwischen die Jahre 1410 und 1420!

Voll verteidigt sich gegen meine Behauptung, dass er Ludwig Scheibler als Forscher über Jan van Eyck und seine Nachfolger nicht einmal erwähnt hätte: er behauptet, dies hätte er gethan durch Nennung seines Namens bei einem Bilde der Dresdner Galerie. Ich hätte hinzufügen müssen: Voll nennt Scheibler einmal und zwar — um ihn lächerlich zu machen!

Voll citiert als ein »äusseres, aber sehr deutliches Zeichen für die unfreie Befangenheit, mit der die Frage der Jugendwerke des Jan van Eyck von den Freunden der durch sie zu stützenden Berliner Kreuzigung behandelt wird,« dass Max Friedländer dieses Bild durch die Übertragung auf Leinwand als »entstellt« bezeichnet hat (in Wahrheit sagt dieser: »ein wenig beschädigt«!), während ich von den beiden Petersburger Bildern, die in der gleichen Weise von Holz auf Leinwand übertragen seien, die wunderbare Erhaltung rühme. Als ob durch Restauration nicht das eine Bild beschädigt, das andere aber gerade in seiner ursprünglichen Schönheit wieder zur Geltung gebracht werden könnte! Da Herr Voll in seiner neuen Würde mit dem bekannten Restaurator der Pinakothek, Professor Hauser, in Beziehung treten muss, so wird er sich von ihm darüber und über manche Frage der Restauration und Malerei hoffentlich noch belehren lassen. Die Übertragung von Holz auf Leinwand nennt Voll »die fürchterlichste Prüfung, die es für ein Bild nur giebt« — fürchterlicher, als in die Behandlung des Herrn Voll zu fallen?

In ähnlicher Weise sucht Voll noch in einigen anderen untergeordneten Punkten seinen Lesern ein X für ein U zu machen. Er bespricht dann des Langen und Breiten das Hermannstädter Porträt, wobei er zwar zugiebt, dass er sich früher in der Datierung um die Kleinigkeit eines halben Jahrhunderts geirrt habe, aber trotzdem recht haben will. Zum Schlusse sucht er das kürzlich von unserer Galerie erworbene Eyck-Bildnis eines Mannes mit dem goldnen Vliess zu verdächtigen: »es werden doch zunächst wohl diejenigen — es sind ihrer nicht wenige — recht haben, die darin lediglich eine Arbeit aus Eyck's Zeit, unwürdig des grossen für sie vorgeschlagenen Namens, sehen«. Wer sind diese »nicht wenigen«? Ausser Herrn Voll hat niemand diese Meinung ausgesprochen, und ich habe nur Äusserungen der grössten Bewunderung über das Bild gehört, das jeder als einen Eyck anerkennt.

Auf den Kern meiner Kritik hütet sich Herr Voll auch nur mit einem Worte einzugehen; diese indirekte Anerkennung freut mich von ihm. Leider hat er dadurch nicht gelernt; denn die Sucht nach Neuem, das Streben, das Gegenteil des bisher Gültigen zu behaupten, das am meisten Bewunderte am tiefsten in den Staub zu ziehen, das Fehlen des Sinnes zur Erkennung des eigentlich Künstlerischen im Kunstwerk und die Ersetzung einer wirklichen Kritik durch allgemeine Redewendungen und Sophismen: alle diese Eigenschaften, welche die »kritische Studie« über Jan van Eyck charakterisieren, kennzeichnen in gleichem Masse die neueren Arbeiten des Herrn Voll über alte Kunst. In seinen »Kritiken« und »Beiträgen« in der »Allgemeinen Zeitung« und in der »Frankfurter Zeitung« wie im Text zu einem populären Kunstbuch hat er sich im Laufe dieses Jahres über Rubens, Rembrandt, Velazquez, Verrocchio, über altdeutsche und altniederländische Maler und Bildhauer u. a. m. verbreitet; wie die Biene in der Fabel fliegt er von Blume zu Blume, doch nicht um den Honig, sondern um das Gift daraus zu saugen. Dass solche Feuilletons in einer politischen Zeitung heutigen Tags nicht mehr sehr kritisch betrachtet werden, ist leider richtig; Voll giebt sich aber doch den Anstrich strengster Wissenschaftlichkeit, kanzelt von oben herunter alles ab und übt eine »vernichtende Kritik«, vor allem an dem, was jedem bisher als besonders herrlich und unzweifelhaft schien. So bringt er es fertig, dem Velazquez das kostbare Bildnis der »Dame mit dem Fächer« in der Wallace-Collection abzustreiten und es für ein mässiges Machwerk zu erklären und dabei selbstverständlich auch Velazquez' bekannte Bilder der »Frau am Stuhl« und der Prinzessin Maria Anna von Spanien in der Berliner Galerie für falsch zu erklären. Was Berlin an Bildern und Skulpturen von Verrocchio besitzt, hat natürlich schon deshalb mit Verrocchio oder mit Kunst überhaupt nichts zu thun; aber auch die Marmorbüste des Bargello: das junge Mädchen mit den Blumen im aufgenommenen Gewand, die jeder als eine der schönsten Frauenbüsten des Quattrocento bewundert, ist nach Voll weder von Verrocchio noch gar von Leonardo, sondern überhaupt kein beachtenswertes Kunstwerk! Was würde wohl der von Voll mit Recht als Kenner hochgeachtete aber leider sehr wenig beachtete Adolf Bayersdorfer, der in dieser Büste eines der edelsten Werke der Porträtplastik überhaupt erkannte, zu solchem Urteil gesagt haben? Da er die abschätzige Kritik des Eyck'schen Mannes mit den Nelken als einen »Leibschaden« von Dr. Voll zu bezeichnen pflegte, so wäre ihm dieses Urteil sicher als ein Krebsschaden an der Seele Voll's erschienen!

Als Berichterstatter verschiedener Zeitungen hat sich Herr Voll auch über die Münchener Renaissanceausstellung des verflossenen Sommers verbreitet. Wenn er dabei in seiner Kritik ganz ungewöhnliche Missgriffe gemacht hat, so mag er sich damit entschuldigen, dass er über gar zu viele Sachen sprechen musste, von denen er vielleicht selbst nicht einmal behaupten wird, dass er etwas davon verstünde; aber einzelne hingeworfene Bemerkungen, mit denen er interessante Perspektiven für spätere »kritische Studien« eröffnet, verdienen doch unterstrichen zu werden. So orakelt Herr Voll, dass »durch diese Ausstellung verschiedene noch ganz unbekannte Meister durch klare, zuverlässige, alte Inschriften der Vergessenheit entrissen wurden«, während dies wohl kaum in einem einzigen Falle zutrifft. Gelegentlich eines holländischen Porträts unter dem Namen Jan Vermeer van Delft, mit dem es nichts zu thun hat, wird dieser Künstler als »zur Zeit noch immer so berühmt« genannt; wir dürfen also demnächst wohl eine Studie erwarten, in der Voll uns beweist, dass der Delft'sche Vermeer nur ein sehr mittelmässiger Künstler war! Der Meister Hans von Schwaz, den Dr. Friedländer aufgestellt und überzeugend nachgewiesen hat, wird als »sagenhaft« bezeichnet. Für Lucas Cranach hat Herr Voll eine »fruchtbare Schule«, für den Brügger Meister Gerard David die Arbeitsgemeinschaft mit dem Antwerpener Joachim Patinier entdeckt. Die bedeutungsvollste Aussicht eröffnet die wiederholte Betonung, dass der Lukasaltar des Roger van der Weyden in der Münchner Pinakothek wohl kein authentisches Werk dieses Meisters sei; wird Herr Voll von solchen Gesichtspunkten aus jetzt den Katalog der Pinakothek »kritisch« durcharbeiten?

Herr Voll scheint kraft seiner neuen Würde sich auch für verpflichtet zu halten, als Kollege meine Thätigkeit als Museumsdirektor zu kritisieren und — zu verdächtigen. Er wundert sich darüber, dass mein Eyck-Aufsatz »so ganz auf die Berliner Galerie zugeschnitten sei«. Muss nicht aber jede Studie über die Brüder van Eyck die Berliner Galerie in erster Linie berücksichtigen, da sie fast die Hälfte aller ihrer beglaubigten Bilder besitzt? Und liegt es für mich nicht nahe, ja bin ich nicht verpflichtet, nachdem ich mit der Leitung der Berliner Galerie seit 30 Jahren betraut bin, in erster Linie gerade die Bilder dieser Sammlung zu berücksichtigen? Zwingt mich nicht zudem Herr Voll selbst, gerade auf diese Bilder besonders einzugehen, indem er nicht nur bei seiner Eyck-Studie, sondern bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit sich einen Beruf daraus macht, die Gemälde unserer Galerie, namentlich die neueren Erwerbungen, schlecht zu machen? — Voll hofft den »Glauben an meine Objektivität dadurch erschüttern« zu können, dass er mir unterschiebt, ich hätte in Bezug auf die Ankäufe wirklicher oder angeblicher van Eyck's in unserer Galerie »etwas zu verheimlichen«. Nun, ich glaube, dass ich niemals aus meinem Herzen eine Mördergrube gemacht habe und dass meine Thätigkeit an den Museen völlig offen daliegt. Es ist mein Grundsatz und war der meines Kollegen und Vorgängers Julius Meyer, Gemälde nicht ihres Namens, sondern ihres künstlerischen Wertes halber zu kaufen. So ist auch die Burleigh-Madonna nicht etwa gekauft, weil sie Jan van Eyck hiess, sondern weil sie ein kostbares Bild ist. Ihre Erwerbung scheint uns daher auch heute keineswegs ein »schlimmer Reinfall, worüber man nur sehr leise spricht«, wie Herr Dr. Voll sich ausdrückt; ich freue mich dieses

Besitzes für unsere Galerie noch ebenso sehr wie zur Zeit der Erwerbung, obgleich ich, da ich als Direktor der Skulpturenabteilung zur Zeit der Versteigerung in Italien war, die Ehre der Erwerbung nicht für mich in Anspruch nehmen kann. Dadurch, dass Herr Voll die Burleigh-Madonna für »klein und nüchtern« erklärt, bringt er die bisherige Bewunderung nicht aus der Welt.

Mein Verschulden ist freilich der Ankauf des »segnenden Profilchristus« (um mit Dr. Voll zu reden), den ich für wenige Pfund Sterling nicht als van Eyck, sondern als archäologische Kuriosität wegen seines Zusammenhangs mit dem »namhaft langweiligen Rex Regum« von Jan van Eyck und wegen der Beziehungen beider zu der berühmten Vera Ikon des Vatikans und seiner zahlreichen Nachbildungen erworben habe. Dass ich die Frage aufgeworfen habe, ob uns auch in diesem Bildchen das Bruchstück eines Werkes von Jan van Eyck erhalten sei, rechne ich mir keineswegs zu einem Verbrechen an, obgleich die Eyck-Forschung die Frage ablehnend beantwortet hat und ich mich selbst von der Richtigkeit dieser Ablehnung überzeugt habe. Als das, was dieses Bildchen gekauft ist, behält es trotzdem seinen vollen Wert. Überhaupt wird man niemandem einen Vorwurf daraus machen, dass er einmal seine Ansicht über irgend ein Kunstwerk ändert und seinen Irrtum offen eingesteht. Bedauerlich und für jede Forschung verhängnisvoll ist vielmehr das eigensinnige Festhalten an einmal ausgesprochenen Ansichten, an allen Entdeckungen und eingebildeten Entdeckungen, hinter die man wohl gar noch ein Kreuzchen macht, um sich die Unsterblichkeit zu sichern. Über solche Kreuzesritter wird mit der Zeit unbarmherzig das Kreuz geschlagen! Am häufigsten wird man sich reformieren müssen, wenn man wiederholt Kataloge von grossen und sehr verschiedenartigen Kunstsammlungen zu bearbeiten hat; denn nicht jeder ist, wie Dr. Voll, in der glücklichen Lage, alles zu verstehen. Ebenso sehr wird man sich dabei aber hüten müssen, jede Kritik, jede sogenannte Entdeckung über ein altes Kunstwerk sofort bei der Bestimmung desselben zu acceptieren.

Zum Schlusse acceptiert Herr Voll aus vollem Herzen eine Bemerkung meines Aufsatzes, dass nämlich von »einzelnen ernsten und tüchtigen Forschern« sein Buch warm empfohlen sei; »ich denke, das darf man Bode aufs Wort glauben« — so schliesst er stolz seinen neuesten Beitrag zur Eyck-Forschung. Ich fürchte, dass er wenig Recht mehr dazu hat, und dass diese Bewunderer inzwischen doch etwas irre geworden sind an ihrem Helden, nach dem, was mir einer dieser Herren selbst gestanden hat. Die Aufrührung von Leidenschaften, wie das Hetzen gegen eine preussische Anstalt und die herostratischen Angriffe gegen berühmte Kunstwerke, sichert Herrn Voll ja einen Erfolg in gewissen Kreisen, aber ob er an diesem allein auf die Dauer Freude haben wird? Es ist noch nicht so lange her, dass eine andere »kritische Studie« in weitesten Kreisen das grösste Aufsehen erregte; Max Lautner's Buch: »Wer ist Rembrandt?« verdankte der Empfehlung eines Professors der Kunstgeschichte seine Veröffentlichung mit Hilfe einer reichen Staatsunterstützung; seine Entdeckung wurde von verschiedenen berühmten Kunsthistorikern »sympathisch« oder begeistert aufgenommen, und Forscher und Kritiker belagerten die »sogenannten Rembrandts« unserer Galerie, um mit Lupen auf den Nasen, Bäuchen und anderen unmöglichen Stellen die »latenten« Inschriften F. Bol zu entdecken. Und heute nach zehn Jahren? Wer von diesen Herren würde da noch gern an diesen furor teutonicus erinnert! *W. BODE.*

PARISER BRIEF

Der vor drei Jahren verstorbene Maler Gustav Moreau hat sein Haus in der Rue Rochefoucauld samt den darin befindlichen Gemälden und Zeichnungen der Stadt Paris hinterlassen, damit man daraus ein Museum herrichte. Diese Einrichtung ist jetzt vollendet und das neue Museum dem Publikum geöffnet. Moreau's ausserordentlich geräumiges, in zwei Stockwerken übereinander gelegenes Atelier enthält die grösseren Gemälde und eine grosse Anzahl Skizzen, drei oder vier kleinere Räume im Erdgeschoss sind für Zeichnungen und Skizzen hergerichtet worden. In dem neuen Museum ist vor allen Dingen die überaus praktische Anordnung zu loben, welche es ermöglicht, in verhältnismässig beschränktem Raume mehr als tausend grosse und kleine Arbeiten zu zeigen. Ringsum sind in allen Räumen des Museums die Wände hohl und enthalten in zehn- und zwölffach übereinander liegenden, in Angeln drehbaren Rahmen unzählige Zeichnungen und Ölfarbenskizzen. Die Sache ist so raffiniert und überraschend arrangiert, dass man sich fast in dem Zauberkabinett eines Tausendkünstlers wähnt, der aus anscheinend leeren Hüten eine endlose Reihe von Gegenständen zieht. Man drückt auf einen Knopf an der Wand neben einem Gemälde, und alsbald öffnet sich eine breite Thüre, hinter der zehn oder zwölf dicht anliegende weitere Thüren erscheinen. Alle diese Thüren oder Rahmen sind auf beiden Seiten mit Zeichnungen und Bildern bedeckt und lassen sich umdrehen, wie man die Blätter eines Buches umwendet. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Leiter des Louvre dieses praktische System adoptierten und mit seiner Hilfe die vielen tausend Zeichnungen der grössten Meister, welche jetzt keines Menschen Auge erfreuen, dem Publikum zugänglich machten. Im Louvre, der mehr als dreissigtausend Handzeichnungen berühmter Meister besitzt, sind nur etwa vierhundert in Glas und Rahmen aufgehängt und sichtbar, weil eben der Platz nicht ausreicht. Mit dem nun für die Arbeiten Moreau's angewandten System aber könnte man in den vorhandenen Sälen des Louvre mit Leichtigkeit den grössten Teil oder gar alle Zeichnungen, die sich im Besitze des Museums befinden, unterbringen.

Von dem Arrangement abgesehen, wird der Besucher des Moreau-Museums am meisten durch den unheimlichen Fleiss des verschiedenen Malers in Erstaunen gesetzt. Dass jemand so und so viele Quadratmeter Leinwand mit Farbe bedeckt, sei diese Fläche auch noch so gross, braucht uns gerade nicht in Erstaunen zu setzen, aber wenn dabei das sorgfältig ausgeführte Detail des Beiwerkes den ganzen Raum überzieht, kann man sich doch einer staunenden Ehrfurcht nicht erwehren. Moreau's Stärke liegt in dieser bis aufs äusserste getriebenen Vollendung des Beiwerkes. Die Gewänder seiner Figuren sind mit kostbaren Stickereien in seltsamen Mustern bedeckt, die Architektur ist aus den Tempeln Indiens, Chinas und Japans zusammengetragen und mit griechischen, gotischen und arabischen Reminis-

cenzen gewürzt, jeder Stuhl ist mit phantastischen Tierköpfen geschmückt und mit seltsam leuchtenden Edelsteinen besetzt. Der ganze Fussboden, die Wände und Decken sind mit einer durch sorgfältige geometrische Berechnungen in Schranken gehaltenen exotischen Phantasie aufs üppigste herausgeputzt und gleichen den Zauberschlössern ausschweifender Märchenerzähler des fernen Ostens. Die feenhaften Räume der granadinischen Alhambra sind armselige, nackte und kahle Räume neben diesen Phantasiegebilden Moreau's. Überall hat der Maler nach absonderlichen und bizarren Formen gesucht, bei den Azteken Amerikas und in den alten ägyptischen Städten, in Hellas und in Rom, in den arabischen Schlössern und in den gotischen Kathedralen, in den Schnitzereien der afrikanischen Neger und in den unterirdischen Felsentempeln Indiens, in den byzantinischen Kirchen und in den persischen Moscheen, und aus all dem hat er ein ebenso seltsames wie reiches und überraschendes Ensemble gestaltet, dessen Anblick uns in eine weit entlegene Märchenwelt entführt.

Diese überreiche Ausstattung seiner Gemälde mit fremdartigen Elementen scheint mir die Stärke Moreau's zu sein. Die Allegorien, die seine Bilder darstellen, sind zum Teil ziemlich banal in der Idee, zum Teil verworren und unverständlich und mögen wohl kaum die glücklich geschwundene Vorliebe für derartige Bilderrätsel von neuem beleben. Der mysteriöse Ausdruck, den er seinen Gesichtern giebt, erreicht lange nicht die geheimnisvolle Gewalt der ägyptischen Sphinx oder der Mona Lisa Leonardo's, und alles in allem ermüdet der Anblick so vieler Arbeiten, die sich äusserlich wie innerlich sehr ähnlich sind, gar bald. So lange man nur eines dieser geheimnisvollen Augenpaare gesehen hat, sucht man das in ihnen verborgene Mysterium zu entdecken, nachdem man aber den nämlichen Ausdruck auf hundert und mehr Bildern wiederfindet, giebt man sich mit dem Schlusse zufrieden, dass nichts dahinter stecke. Ebenso wirkt das peinlich ausgeführte und die ganze Bildfläche überwuchernde Detail, das uns auf dem ersten Bilde anmutete wie eitel Geschmeide vom kostbarsten Material und von der erlesensten Form, zuletzt nur noch wie eine müssige Spielerei, wenn wir wieder und wieder die gleichen oder doch sehr ähnlichen Phantastereien erblicken. Das hindert nicht, die grossen technischen Qualitäten Moreau's anzuerkennen, der ein ebenso genauer und tüchtiger Zeichner wie interessanter Kolorist war. Aber diese Qualitäten werden von dem bewussten und gewollten Obskurantismus der Ideen und von dem allzu üppig wuchernden Ornamente erstickt oder zurückgedrängt.

Von zwei Ausstellungen bei Petit und bei Silberberg in der rue Taitbout ist wenig zu sagen. Bei Petit stellt die »Künstlergesellschaft Paris-Provence« aus, die anscheinend fast ausschliesslich aus Amateuren besteht. Kein einziges ihrer Mitglieder verdient hier Nennung. Dagegen ist die Ausstellung bei Silberberg, wenn sie auch nichts Hervorragendes enthält, reich an guten und tüchtigen Arbeiten, und es giebt hier wenigstens keine Liebhaberarbeiten. Ich erwähne die michelangelesken Köpfe von Anquetin, die gut beobachteten Volksscenen von Piet, die hübschen Abendstimmungen von Francis Jourdain, die Pariser Strassenbilder von Lempereur und Le Pan de Ligny und die von nervösem Grossstadtleben durchbebten Zeichnungen von Dethomas. In der Galerie des artistes modernes in der rue Caumartin haben zwei Maler Sonderausstellungen veranstaltet: Abel Truchet zeigt eine Anzahl Pariser Strassenbilder, zumeist sehr gut beobachtete und mit Frische wiedergegebene Scenen, denen auch die künstlerischen Qualitäten der interessanten Farbenstimmung nicht fehlen; Alexander Nozal ist mit einer Reihe von Landschaften aus den Pyrenäen, den Alpen, den Cevennen und weiterhin aus der Umgegend von Paris und aus der Bretagne erschienen. Das Hochgebirge interessiert ihn offenbar am meisten, und einige dieser rotleuchtenden Gletscher sind ausgezeichnete Arbeiten, wenn sie sich auch nicht über die seit mehreren Menschenaltern üblichen Alpenbilder erheben.

Von der Beteiligung mehrerer bekannter Künstler an einer Ausstellung von Spielsachen habe ich schon in meinem letzten Berichte beiläufig gesprochen. Ausser dem Affen Fremiet's ist da eine zierliche Puppe von Gérôme, zwei kleine Tänzerinnen von Coutan und ein doppelseitiger Soldat von Detaille zu sehen. Mit Ausnahme des Soldaten und vielleicht auch des neulich schon beschriebenen Affen sind diese Dinge keine Spielsachen für Kinder. Die Puppe Gérômes ist ganz einfach ein reizendes modernes Tanagrafigürchen, das die Käufer wohl in ihrem Salon aufstellen, sicherlich aber nicht ihren Kindern zum Spielen geben werden, und ebenso ist das Tänzerinnenpaar Coutan's kein Spielzeug, sondern eine köstliche Nippesfigur. Die Bemühungen der Künstler kann man also in diesem Falle für verfehlt erklären, aus dem nämlichen Grunde, aus dem ihre Gebrauchsgegenstände zu allermeist nichts taugen. Fast alle die Gefässe aus Glas, Steingut und sonstigem Material und beinahe alle andern von Künstlern hergestellten und in den Salons ausgestellten Gegenstände, die sich als Erzeugnisse der angewandten Kunst bezeichnen und vorgeben, unsern Hausrat veredeln und verschönern zu wollen, sind ausschliesslich zum Anschauen und zum Bewundern gut, lassen sich aber nicht gebrauchen. Diesen künstlerischen Spielsachen geht es ebenso. Der Soldat Detaille's mag wohl die Jungen amüsieren, aber nicht mehr als irgend ein anderer Hampelmann, und wenn er vor den gewöhnlichen Hampelmännern die korrekte Zeichnung und die richtige Wiedergabe aller Uniformteile voraus hat, so fehlt ihm das Leben nicht weniger als ihnen. Trotzdem scheint Detaille mit diesem Resultat sehr zufrieden, denn er schlägt vor, man möge den Einfluss der Künstler auch auf andern Gebieten geltend machen und zunächst Preise für künstlerische Geschäftsschilder aussetzen. Ohne Zweifel wäre auf diesem Gebiet in der That viel zu machen, und in früheren Zeiten haben ja Leute wie Brouwer gewissermassen von der Anfertigung solcher Schilder gelebt. Allen den verschiedenen Gewerben lassen sich vorzüglich malerische Seiten abgewinnen, und das Bild unserer Strassen könnte auf diese Art nur verschönert werden. Indessen wird sich auch hier der bei allen diesen Unternehmen bald bemerkbare Haken einstellen: ein gewöhnlicher Hausmaler stellt ein solches Schild für den zehnten Teil des Preises her, den ein Kunstjünger fordern würde, und das von dem ersteren gemalte Schild würde seinem geschäftlichen Zweck vermutlich ebensogut entsprechen, wie das Kunstwerk des zweiten. Trotzdem verdient die Anregung Detaille's allen Beifall, und es ist ja nicht ausgeschlossen, dass die Stadt durch Zahlung von Preisen die Geschäftsleute zur Anbringung künstlerischer Schilder bewegen kann. Übrigens sei noch erwähnt, dass die Ausstellung der Spielsachen zu dem Vorschlage geführt hat, die durch Preise ausgezeichneten Gegenstände in das Musé Galliera zu bringen und daselbst einen Saal für Spielsachen einzurichten.

Im Louvre arbeitet man augenblicklich eifrig an der neuen Einrichtung der Säle im oberen Stockwerke, wo die durch die Aufnahme der Möbel im vorigen Jahre aus dem ersten Stock verdrängten Zeichnungen Unterkunft finden sollen. Zwei der neuen Säle sollen dann als Ausstellungsräume benutzt werden, worin man von Zeit zu Zeit die neuen Anschaffungen zeigen will. Das neulich im Schlosse von Compiègne entdeckte Gemälde von Rembrandt, eine Vorarbeit zu den im Louvre befindlichen »Jüngern von

Emaus«, soll ebenfalls nächstens seinen Platz erhalten und dem Publikum zugänglich gemacht werden.

K. E. SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Dr. Emil Schäffer, Die Frau in der venezianischen Malerei. München 1899, Bruckmann (geb. 9 M.).

Dieses Erstlingswerk eines jungen Kunstgelehrten behandelt die malerische Darstellung der Frauen in der venezianischen Kunst. Im Gegensatz zu den meisten Erstlingsarbeiten, die eine kritische Bearbeitung eines einzelnen Meisters oder eines engeren Gebietes in der Regel bieten, sucht Schäffer kühn ein grosses kulturgeschichtliches Gemälde zu entrollen. Er verbirgt die kritische Grundlage seiner Arbeit, um in grossen, sicheren Strichen aus seinen Einzelstudien ein Gesamtbild des venezianischen Frauenlebens zu schaffen. Er giebt es in einer poetischen, zuweilen vielleicht etwas überschwänglichen Sprache. Schäffer hat damit ein sehr anregendes und angenehm zu lesendes Buch geschrieben, das ein umfassendes Studium der kunstgeschichtlichen und litterarischen Quelle auf dem in Frage kommenden Gebiete erkennen lässt. Er selbst bezeichnet es als einen Versuch, und es darf als solcher wohl als gelungen gelten. Vielleicht ist es auch im weiteren Sinne als ein Versuch Muther's zu bezeichnen, seine Schüler als Abschluss der Universitätsstudien nicht nur wie üblich einen Beleg dafür liefern zu lassen, dass sie wissenschaftliches Material wissenschaftlich zu bearbeiten verstehen, sondern auch von der litterarischen Begabung ihres gerade darin hervorragenden Meisters Nutzen zogen. Ob es freilich wünschenswert ist, die Studierenden vorzugsweise nach dieser Richtung hin geschult von der Hochschule zu entlassen, darüber wird geteilte Meinung herrschen. Leider hat Muther nicht verhindern können, dass der Autor ihn in der Widmung als »den grossen, lieben Meister« gefeiert hat. Die Verehrung des dankbaren Schülers hätte sich wohl etwas geschmackvoller ausdrücken lassen.

PERSONALIEN

Rom. Der Bildhauer *Mariano Benlliure* wurde an Stelle von José Villegas zum Direktor der spanischen Akademie in Rom ernannt.

Dresden. Dem hiesigen Architekten *Wilhelm Kreis* ist für seine glänzende architektonische und dekorative Ausgestaltung der Mittelhalle des Ausstellungspalastes bei der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1901 auf einstimmigen Beschluss der Preisrichter hin die grosse goldene Plakette verliehen worden. ∞

WETTBEWERBE

Berlin. Das *Landesausstellungsgebäude* soll umgebaut werden. Zu diesem Zweck ist ein Wettbewerb unter den Mitgliedern der Vereinigung (der) Berliner Architekten ausgeschrieben worden. Einlieferungsfrist: 15. Januar 1902. Drei Ehrengaben als Preise.

München. Eine neue Münchner Kunstzeitschrift »Die Werkstatt der Kunst«, die vornehmlich den Interessen der Künstler dienen will, hat ein *Preisausschreiben* erlassen; es sind 300 Mark für die beste Arbeit ausgesetzt, die kurz und bündig darlegt, welchen Rechtsschutz die Arbeit des bildenden Künstlers geniesst. Preisrichter sind ausser dem Redakteur und Verleger des Blattes zwei praktisch thätige Juristen, deren Namen nicht genannt werden. (Berl. T.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Aachen. Am 26. November wurde das städtische Suermondt-Museum nach seiner Übersiedlung in das ehemalige Cassalette'sche Palais neu eröffnet. Es enthält in 34 Ausstellungsräumen die Galerie alter Gemälde, deren Grundstock die Stiftung Bartholds Suermondt's bildet, Bildwerke, namentlich Holzfiguren des 14. und 15. Jahrhunderts, ein Kupferstichkabinett mit Bibliothek und Vorbildersammlung, alte Kunstarbeiten, meist aus Aachen und Umgebung stammend, Lokalaltertümer und Ausgrabungen, sowie eine wechselnde Ausstellung von neuzeitigen Kunstwerken. Die von Direktor Dr. Kisa durchgeführte Anordnung folgt im allgemeinen dem kulturgeschichtlichen Prinzipe. Zur Eröffnung wurden aus Privatbesitz zahlreiche Gemälde und Studien Alfred Rethel's, sowie hervorragende ältere Kunstarbeiten herangezogen. Die moderne Abteilung ist sorgfältig gewählt. Ausser Aachener Künstlern wie Oeder, Eugen Kampf, Carl Krauss, Brend'amour, P. Bücken sind von Malern Vinnen, Christiansen, A. Zoff, E. Oppler, F. Tadema, von Bildhauern Hugo Lederer, W. Schmarge, R. Bosselt gut vertreten. Die kunstgewerbliche, von Malerei und Plastik räumlich nicht getrennte Abteilung bringt Teppiche von Eckmann und Leistikow, Seidenstoffe von Eckmann, van der Velde, Mohrbutter u. a., Scherrebecker Webereien, Metallarbeiten von R. Bosselt, Eckmann, Hiedl und Thallmayr in München, von Steenaerts und Witte in Aachen; Thonwaren von Läuger, R. v. Heyder, Cl. Massier, G. de Feure, Porzellane der Berliner und Kopenhagener Manufaktur; Lederarbeiten von Collin, Otto Weitz, Attenkofer, Tonnar-Aachen. Dazu kommen Wohnungseinrichtungen von Th. Cossmann und Kamine von Houben Sohn Carl in Aachen.

Stockholm. Das Nationalmuseum hat ein Gemälde von Frans Hals, einen Violinspieler darstellend, für 33000 Kronen gekauft.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Dessau. Einen Verein, der sich »*Anhaltische Kunsthalle*« nennt, hat eine Versammlung von Dessauer und anhaltischen Kunstfreunden Ende November ins Leben gerufen. Es soll dadurch ein Sammelpunkt geschaffen werden für die Pflege und Förderung der bildenden Kunst. Die etwa 40 anwesenden Personen wählten zum Vorstande die Herren General-Direktor v. Oechelhäuser, Oberbürgermeister Dr. Ebeling, Oberst a. D. v. Losch, Dr. Ostermayer und Direktor Harz. Dr. Ostermayer sprach über Ziel und Wirkungskreis des neuen Vereins.

Frankfurt a. O. wird vom Jahre 1902 ab auch einen *Kunstverein* bekommen. Unter dem Vorsitz des Herrn Landgerichtspräsidenten Mathis tagte daselbst eine vorbereitende Versammlung, in der die Idee Boden fand und Gestalt gewann. Im Februar des Jahres 1902 soll bereits eine Ausstellung eröffnet werden.

In Neuengamme bei Hamburg ist ein Verein für Vierländer Kunst und Heimatkunde gegründet worden. Mitgliedsbeitrag 2 Mark. Vorstandsmitglieder sind Pastor Holz in Altengamme, Gemeindevorsitzender Schaumann ebendort.

Dresden. Hier soll es nun endlich zu einem *Künstlerhausbau* kommen. Bekanntlich haben sich die Dresdner Künstler wieder sämtlich in der Kunstgenossenschaft zusammengefunden; jede Secession ist vorüber, und in der Kunstgenossenschaft führt die Gegnerschaft gegen die internationalen Ausstellungen, welche doch Dresdens Ruf als Kunststadt neu begründet haben, das grosse Wort. Die Stimmführer dieser Bewegung stellen das Interesse der Dresdner Künstler mit aller Entschiedenheit in den Vordergrund und wollen deshalb unbedingt das erreichen, was sie »die für die Existenz der Dresdner Künstler notwendige Selbständigkeit in Ausstellungsangelegenheiten« nennen. Denn die grossen und bedeutenden Erfolge der drei letz-

ten Dresdner Kunstausstellungen sind lediglich erwirkt worden durch das Zusammenwirken von Vertretern der Regierung, der Stadt, der Kunstgelehrten und Sammlungsbeamten, der Finanz und der Presse. In diesem Zusammenwirken sehen die Stimmführer der neuen Bewegung eine Beschränkung der Selbständigkeit der Künstlerschaft. Deshalb soll das neue Gebäude der Kunstgenossenschaft vor allen Dingen ein Ausstellungsgebäude werden, nicht aber, wie die Kunstgenossenschaft früher wollte, in erster Linie ein Gesellschafts- und Klubhaus. In dieser Absicht nahm die Hauptversammlung der Dresdner Kunstgenossenschaft vor einigen Tagen den Antrag an, ihren bisher für den Bau in Aussicht genommenen Platz an der Ostra-Allee gegenüber dem Zwinger der Stadt Dresden zurückzugeben und dafür einen andern Platz an der Grunaer- und Albrechtstrasse (in der Nähe des bekannten städtischen Ausstellungsplatzes) einzutauschen. Der Platz ist insofern nicht günstig, als die Bauordnung hier nicht den vollen Aufbau zulässt. Die geplanten Ausstellungen können nur kleine Sonderausstellungen sein.

Der Dresdner Kunstgewerbeverein hat am 26. November sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch einen Festaktus nebst Festmahl und Ball gefeiert. Bei dem Festaktus hielt Prof. Dr. Berling die Festrede. Er wies u. a. darauf hin, dass dieser Tag im Hinblick auf die verflossenen fünfundzwanzig Jahre ein rechter Freudentag sei, dass sich der Verein aber noch mehr den Forderungen der neuen Zeit anzupassen habe. Verneinen und ableugnen lasse sich eine so mächtige Kunstströmung, wie die moderne, nicht; man könne sie wohl in gewissen Schranken halten, aber niemals zurückdrängen. Wenn auch durchaus nicht alles, was von den Jungen geboten werde, gutzuheissen sei, so glaube er doch, dass der Zeitpunkt gekommen sei, eine Verständigung zwischen hüben und drüben anzubahnen. Die ältere Richtung habe sich bemüht, sich das von den Jungen anzueignen, was ihr davon wert erschien und die Jungen haben sich in der letzten Zeit bestrebt, sich von den Schlacken zu befreien und auch die Anschauungen der älteren Richtung mehr zu beachten. Redner schloss mit dem Wunsche, dass es dem Verein gelingen möge, alles unter einem Banner zu vereinen. — Diese Hoffnung dürfte, um es mit einem Wort zu sagen, durchaus eitel sein. Die Rolle des Dresdner Kunstgewerbevereins ist ausgespielt, und es müsste eine Erneuerung an Haupt und Gliedern eintreten, wenn der Verein für das Dresdner Kunstgewerbe wieder eine Bedeutung gewinnen wollte. Wenn man bedenkt, dass der Verein samt seinem Vorsitzenden von der Vertretung des deutschen Kunstgewerbes in der Pariser Weltausstellung so gut wie ausgeschlossen war, wenn man ferner bedenkt, dass der Verein bei den drei grossen Dresdner Kunstausstellungen 1897, 1899 und 1901, die das moderne Kunstgewerbe in so imponierender Weise vor- und zum Siege führten, weder als solcher noch durch seinen Vorsitzenden irgend welchen Einfluss in Bezug auf das moderne Kunstgewerbe gehabt hat, so ergiebt sich daraus zur Genüge, dass der Dresdner Kunstgewerbeverein zur richtigen Zeit den Anschluss an die Zeitströmung versäumt und die Bedeutung der modernen Bewegung verkannt hat. Der Verein hat Äusserlichkeiten gepflegt, anstatt mit allem Ernst sich neuen Verhältnissen anzupassen, sich neue grosse Aufgaben und Ziele zu stecken an Stelle der verblassten Ideale, die vielleicht vor fünfundzwanzig Jahren auch schon nicht mehr den echten vollen Glanz zeigten. Der Verein wird selbstverständlich die Verantwortung für diese Unterlassungen und damit für den Niedergang des Vereins seinem Vorstande zur Last zu legen haben. Die jungen Künstler, die in Dresden ein neues Kunstgewerbe, eine neue dekorative Kunst heraufführen, werden jedenfalls dem Liebeswerben des Herrn Professors Dr. Berling gegenüber in spröder Zurückhaltung verharren, denn was hat ihnen dieser Verein zu bieten? Ein Verein, der unter hohlem offiziösem Gepränge nur mühsam ein Scheinleben führt ohne Thaten und ohne Erfolge! Nein, die Zukunft des Dresdner Kunstgewerbes liegt anderswo als im Dresdner Kunstgewerbeverein, trotz der zahlreichen Ehrenmitgliedschaften und Anerkennungsurkunden, die am 26. November 1901 auf dem Belvedere in Dresden verteilt, trotz all der schönen Worte, die dem Jubelverein gewidmet wurden, und es sind der Mitglieder genug, die das längst wissen. Wir sind neugierig, wie lange der Dresdner Kunstgewerbeverein noch so weiter vegetieren wird. Das eine ist sicher: Die Führung im kunstgewerblichen Leben Dresdens hat er entweder nie gehabt oder längst verloren.

VERMISCHTES

Braunschweig. Der innere Kern Braunschweigs, die Gegend des Burgplatzes und seiner nächsten Umgebung, entwickelt sich immer mehr zu einem künstlerisch und kunstgeschichtlich glänzenden Schmuckstück städtischer Architektur. Die vom Prinzregenten mit den Wiederherstellungsarbeiten am Dom und dem Wiederaufbau der Burg Dankwarderode gegebene Anregung hat in stilvollen städtischen und privaten Neubauten wie dem neuen Stadthaus, dem Finanzbehördenhaus, dem Neubau des »Deutschen Hauses« reiche Früchte getragen. Zwischen dem letzteren mit seiner Südfront am Burgplatz gelegenen Hotel und dem schönen 1573 von Achatz von Veltheim am Burgplatz erbauten Hause befand sich lange Zeit eine Lücke, die durch eine Fachwerkeinfriedigung nur notdürftig verdeckt war und dem geschlossenen Charakter des mittelalterlichen Platzes Eintracht that. Sie wird gegenwärtig in stilvoller Weise durch den Wiederaufbau des sogenannten Demmer'schen, richtiger Huneborstel'schen[1]) Hauses geschlossen, das 1900 an seiner Stelle im Sack 5 einem Neubau weichen musste, nachdem noch im Jahre 1890 die bunte Bemalung der Fassade von dem darüber liegenden braunen Anstrich befreit und unter Leitung des Baurats Pfeiffer erneuert war. Diese Holzfassade, die Lübke in seiner Geschichte der Renaissance im Hinblick auf ihren überreichen Schmuck an mythologischen und allegorischen Figuren, ernsten und possenhaften Genrescenen, Delphinen, Kandelabern und Wappen ein Prachtstück der Dekoration nennt, und die in vielen Stücken an die Schnitzereien des Brusttuchs in Goslar erinnern, ist rechtzeitig von der Stadtbehörde angekauft worden. Rechtzeitig ist auch darauf Bedacht genommen, dass ein schmaler Zwischenbau mit einer Fachwerksvorlage von dunklem Holz für das Auge eine Überleitung schaffe von der Holzfassade des neuen Huneborstel'schen Hauses zu dem 1896 in hellem Kalkstein ausgeführten Neubau des »Deutschen Hauses«. So wird, an bevorzugter Stelle und seiner Umgebung angepasst, sich das Heim einer Braunschweiger Bürgerfamilie wiedererheben, die schon vor der Erbauung des Hauses 1536 durch F. Huneborstel zwei Jahrhunderte in Braunschweig sass. Zu den Ankaufs- und Wiederherstellungsarbeiten steuern der Prinzregent und das Herzogl. Staatsministerium je 15000 Mark bei. Die inneren Räume sollen nach Fertigstellung der Handwerkskammer und dem Innungausschuss zur Verfügung gestellt werden, während die Stadt Eigentümerin bleibt. *v. G.*

Karlsruhe. An der Akademie der bildenden Künste werden von jetzt ab auch Vorlesungen über Architektur

1) Näheres s. Braunschweig. Magazin 1899, Nr. 10. Beil. zu Nr. 126 d. Braunschw. Anzeigen.

gehalten. Mit dieser Aufgabe ist Architekt Hermann Billing betraut worden.

Rom. Für die Ausnutzung der für künstlerische Zwecke geräumten und restaurierten Säle und Zimmer der *Engelsburg* (S. Nr. 4. v. 31. I.) ist nunmehr ein endgültiger Plan aufgestellt. Im Erdgeschoss, in den Bastionen und in dem alten römischen Grabmalskern werden Sammlungen zur mittelalterlichen Geschichte Roms Platz finden, in erster Linie natürlich Gegenstände, welche die Geschichte der Engelsburg betreffen. Urkunden, welche sie illustrieren, werden in den beiden Sälen Clemens VII. der Besichtigung zugänglich sein. Die ausgedehnten oberen Räume, die bis 1870 politische Gefängnisse waren und dann militärischen Zwecken dienten, werden das geplante Museum der italienischen Ingenieurkunst aufnehmen. Es wird zeitlich in zwei grössere Abteilungen zerfallen, deren erstere die italienische Ingenieurkunst des Mittelalters und der Renaissance behandeln soll, Zeiten, in denen Italien in dieser Kunst Europa Gesetze vorschrieb, die eines Bern. Rossellino, der beiden San Gallo, eines Bramante, Leonardo da Vinci, Michelangelo, um nur diese für Rom und seine nächste Umgebung besonders ins Gewicht fallenden Namen zu nennen. Die zweite Abteilung wird die Geschichte der heutigen italienischen Geniewaffe umfassen.
v. G.

Rom. Die Restauration des Palastes der Farnesina de' Baulari, an welcher seit Jahren unter Leitung des Architekten Enrico Gui gearbeitet wird, nähert sich dem Ende. Aristotile da San Gallo baute diesen zierlichen Palast für einen französischen Prälaten, Tommaso Le Roy, in den letzten Regierungsjahren Leo's X. Jetzt gehört der Palast der Stadt Rom, welche auch seine Wiederherstellung veranlasst hat. *E. St.*

Rom. Der Architekt Giovanni Battista Giovenale, welchem die Stadt Rom auch die Restauration von S. Maria in Cosmedin verdankt, hat soeben die Wiederherstellung von S. Cecilia in Trastevere beendet. Am 22. November ist die Kirche dem Kultus wieder übergeben worden. Allerdings war es nicht möglich, Langhaus und Presbyterium der Kirche in der Weise wiederherzustellen, wie es in S. Maria in Cosmedin geschehen ist: die antiken Säulen der Basilika sind auch heute noch unter den Pfeilern des 17. Jahrhunderts verborgen, und die Dachkonstruktion wurde nicht verändert. Man hätte die ganze Kirche zerstören müssen, um sie so mittelalterlich wieder herzustellen wie S. Maria in Cosmedin. So hat man sich in der Oberkirche mit einer gründlichen Restauration des Vorhandenen, Reinigung und Färbung der Wände begnügen müssen und die Ausgrabungen und Neubauten auf die Krypta und die antiken Konstruktionen unter dem Langhause beschränkt. Der Kardinal, Staatssekretär Mariano Rampolla, hat seiner Titelkirche die Mittel zur Verfügung gestellt und an der Ausführung der Arbeiten den lebhaftesten persönlichen Anteil genommen. Wenn man sieht, was geleistet ist, so darf man die Schnelligkeit bewundern, mit welcher in S. Cecilia gearbeitet worden ist. Erst im Jahre 1899 wurde alles das begonnen, was jetzt vollendet ist. Die säulengetragene mit elektrischem Licht aufs Kunstreichste beleuchtete Krypta gehört zu dem glänzendsten, was in den letzten fünfzig Jahren in Rom an moderner Kirchendekoration geleistet worden ist. Der Fussboden ist mit Opus Alexandrinum belegt, die Wände sind mit kostbarstem Marmor verkleidet, die Gewölbe mit reichen Stuckreliefs verziert. Mosaikgemälde schmücken die zahlreichen Altäre, und ein reiches vergoldetes Gitter lässt dem Beschauer den Blick offen in das Allerheiligste unter dem Altar. Hier sieht man übereinander aufgestellt drei mächtige, altchristliche Marmorsarkophage, in welchen die Gebeine der Titelheiligen und ihrer Martyriumsgenossen ruhen und bei der Öffnung der Sarkophage z. T. in dem silbernen Schrein gefunden wurden, in welchen sie Clemens VIII. verschlossen hatte. — Die wissenschaftliche Leitung der Ausgrabungen unter dem Langhaus ruhte in den Händen des Prälaten Crostarosa. Man hat zahlreiche Inschriftenfragmente in den weiten unterirdischen Räumen gefunden, in denen man u. a. mehrere brunnenartige Vertiefungen entdeckte, die mit Bestimmtheit auf eine antike Gerberwerkstätte weisen. Besonders merkwürdig ist ein kleiner Wandschrein an den Seitenwänden mit Terrakottenreliefs verziert, in deren Mitte man ein kleines Minervabild erblickt. Augenscheinlich hat sich hier an Ort und Stelle, unberührt vom Wechsel der Jahrtausende, ein Haustempelchen der alten Götter gleich neben der Kultusstätte einer der meist verehrten christlichen Heiligen erhalten. Die Tiberüberschwemmungen vom vergangenen Jahre vernichteten die Arbeit vieler Monate, aber dank der Munifizenz des Kardinals und der Umsicht und Energie Giovenale's wurden die Zerstörungen schnell überwunden und besondere Vorkehrungen getroffen, die Souterrains von S. Cecilia in Zukunft zu schützen. Was hier Neues gebaut und Altes gefunden ist, wird den Ruhm der ehrwürdigen Basilika in Trastevere aufs neue beleben; sieht man hier doch auch Forteguerri's Grabmal von Mino da Fiesole und ein zierliches Madonnenrelief seiner Werkstatt in der Sakristei, bewundert man hier doch das herrliche Monument des Bischofs von London Adam of Hertford († 1398) und Gewölbemalereien aus der Schule des Pinturicchio. Bedauerlich ist nur, dass sich die Fresken des Pietro Cavallini über dem Orgelchor im Bereich des Nonnenklosters befinden und daher dem Besucher der Kirche verschlossen bleiben. Sie sind inzwischen völlig aufgedeckt, gereinigt und durch photographische Aufnahmen den Kunstfreunden zugänglich gemacht worden.
E. St.

Rom. Die Restaurierungsarbeiten in San Saba sind seit dem Sommer dieses Jahres aus Mangel an Mitteln eingestellt worden. Man hofft auf eine Unterstützung durch den Kaiser von Österreich um die erfolgreichen, in grossem Stile begonnenen Ausgrabungen weiterführen und beendigen zu können. *E. St.*

Venedig. Die Ansicht der Piazetta aus dem 15. Jahrhundert, das vornehme Geschenk des Fürsten Johannes Liechtenstein an das Museo Correr in Venedig, das er schon öfter bedacht hat, wird, wie wir erfahren, von massgebender Seite dem Lazzaro Sebastiani, dem Lehrer Carpaccio's zugeschrieben. An diesen letzteren erinnert es schon in der Färbung und in der malerischen Behandlung, namentlich des Hintergrundes. Von seiten eines venezianischen Gelehrten wird ein ausführlicher Aufsatz über das Bild vorbereitet, das nicht nur durch die figürliche Darstellung, sondern vor allem durch das reiche und ganz neue Material, das es über die Bauten an der Piazetta im 15. Jahrhundert bietet, von grösstem Interesse ist.

Unsere Angaben über Botticelli's »Chigi-Madonna« können wir dahin ergänzen, dass das Bild zunächst nicht nach Amerika geht, sondern von Mrs. Gardner in ihrem Hause in Paris, wo es sich schon seit zwei Jahren befand, aufbewahrt wird. Mrs. Gardner, wie verschiedene andere Kunstsammler von drüben, ziehen es vor, ihre Kunstschätze in ihren Wohnungen auf dem alten Kontinent, namentlich in Paris und London, aufzubewahren, da sie in Amerika einen Eingangszoll von 20 Prozent zu zahlen haben. Diesen Zoll haben sie zu zahlen, so oft sie das Bild nach Amerika hineinbringen, also z. B. auch, wenn sie es nach Europa zur Restaurierung schicken. Der Preis, den Mrs. Gardner für dies Bild zahlte, war wesentlich höher, als wir

früher angaben. Principe Chigi erhielt 315000 Francs; die verschiedenen beim Ankauf beteiligten Händler und Vermittler aller Nationen und aller Glaubensbekenntnisse haben auch noch nahezu 100000 Francs geschluckt, so dass das Bild der jetzigen Besitzerin mehr als 300000 Mark kostet. Der Berater von Mrs. Gardner, dem sie die Chigi-Madonna verdankt, soll ihr kürzlich auch eine Madonna von Alesso Baldovinetti verkauft haben. Es ist dies jedenfalls das Bild, das wir im vorigen Jahre auf einer Ausstellung in Florenz unter dem Namen Piero della Francesca bewunderten und das wohl am richtigsten als Domenico Veneziano bezeichnet wird. Von der Marchesa Ponciatichi hat es damals Herr Berenson erworben, man sagt um 5000 Frcs. In der Direktion der Uffizien behauptet man, dass Herr Berenson das Bild nicht verkauft haben könne, da er der Direktion versprochen habe, es nur an die Uffizien zu verkaufen. Hoffentlich erweist sich dies als richtig! In der Sammlung Panciatichi befand sich auch eine mittelmässige Kopie von Botticelli's »Chigi-Madonna«, die im vorigen Jahre von einem englischen Händler erworben und an Mr. Pierpont Morgan verkauft worden ist, man sagt um 275000 Francs und unter der Bescheinigung, dass sie das Original der Chigi-Madonna sei!

VOM KUNSTMARKT

Berliner Kunstauktion. Bei Amsler und Ruthardt, Behrenstr. 29a, kommt am 6. Januar und folgende Tage der zweite Teil der Sammlung Walden, bestehend aus graphischen Originalarbeiten älterer und neuerer Künstler, unter den Hammer. Wir nennen die Namen C. W. E. Dietrich, J. G. Ehrhard, L. E. Grimm, F. A. Klein, W. v. Kobell, G. F. Schmidt, A. Schrödter, Waterloo, Weirotter, D. Hopfer, W. Hollar; ferner sind viele Berliner, Frankfurter, Hamburger, Münchener, Wiener und Schweizerische Kunstblätter in der Sammlung, auch Porträts und Ansichten, endlich Kunstbücher für Sammler, insgesamt 2441 Nummern.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 9. 19. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DER WIENER SECESSION

Die Secession hält jetzt bei ihrer zwölften Ausstellung. Sie ist unbeirrt in der Ausführung ihres Programms, dessen eine Seite darin besteht, den Wienern zu zeigen, was und wie das junge Ausland arbeitet. Anfangs tobten die konservativen Entrüstungen, es höhnten die gewohnten Gewohnheiten — und heute werden Rysselberghe und Khnopff, ja selbst Toorop und Hodler in Wien gekauft. Seit dieser gelungenen Staroperation haben es die wagenden und suchenden Künstler in Wien leichter. Man will sie verstehen, also versteht man sie. Das diesmalige Hauptbild »Der Auserwählte« (L'élu) von *Ferdinand Hodler,* das die meisten Achseln zucken sieht, ist trotzdem von einem kunstfreundlichen Arzt erworben worden. Das Bild kommt hier besser zur Geltung, als letzten Sommer in München, denn es ist als eine Art modernes Altarbild angebracht. Wenn es schon eine moderne Kirche gäbe, könnte es deren Apsis zieren, hinter dem Hochaltar, als Fresko oder Mosaik ausgeführt. Das wird nun nämlich immer klarer, dass Hodler innerlich ein alter Freskant, Musiviker und Glasmaler ist, der einen Teil seiner dekorativen Träume einstweilen auf Leinwand aufzeichnet. Sein zweites Bild »Der Frühling«, kann man nur verstehen, wenn man es als Glasbild mit durchscheinendem Sonnenlichte denkt. Dann aber ist es höchst ornamental und man stellt es sich lebhaft vor, wie die stille Verzückung der beiden jungen Wesen darin durch die Verklärung des Lichtes erst richtig zum Bewusstsein käme. Die sechs weissen Engel, die zu dem »auserwählten« Knäblein niedergeschwebt sind, und als schlanke, lange Parallelgestalten senkrecht in der Luft schweben, sind im Sinne eines Kreissegmentes hingereiht, was auch wieder völlig dem Begriff einer halbrunden Apsis entspricht. Ihre Stilisierung, die ich einen Neu-Archaismus nennen möchte, weist bei allen realistischen Zügen und aller modernen Feinfühligkeit in dem sechsfach variierten Detail der sechs symmetrischen Gewänder geradewegs nach Ravenna, wo sich solcher Parallelismus weisser Figuren als Fries um das ganze Hauptschiff von San Apollinare Nuovo herumzieht. Auch ein treffliches Bildnis Hodler's, von *Cuno Amiet,* ist zu sehen, nebst anderen interessant gestimmten Bildern dieses Künstlers, und der zierliche Analytiker *Alexandre Perrier* ist der dritte Eidgenosse in diesem Bunde.

Übrigens ist die Ausstellung eigentlich als »nordische« gedacht. Der moderne Westen ist den Wienern nachgerade geläufig genug, so lud man denn diesmal eine Anzahl Skandinavier, Finnen und Russen zu Gaste. Zwei Mitglieder der Secession reisten sogar eigens zwischen Moskau und Helsingfors herum, den Stoff zu sammeln. So manches kennt man übrigens von Paris, Darmstadt, München her. Die Russen und Finnen öffnen gewiss eine neue Welt, wenn sie auch ihr Malen aus Paris und Deutschland geholt haben. Die Repinschüler von heute malen neu-europäisch und der alte Ilia Jefimowitsch, der ja selbst nicht mehr umsatteln kann, sieht ihnen wohlwollend zu, wie sie sich um die moderne Kunstzeitschrift »Mir Iskustwa« und ihre Ausstellungen scharen. Wenn sein Schüler *Boris Kustodiew* den jungen Maler Bilibin porträtiert, dessen Munde man es förmlich ansieht, dass er ein Stotterer ist, so merkt man die tief nachspürende Porträtweise von heute. Wenn der Moskauer *Johann Kalmykow* (»Nach der Parade«) das Publikum darstellt, wie es sich eben nach allen Richtungen zerstreut, so hat er in Raffaelli's Sphäre gelernt, wie man dieses Verschwinden durch eine verwischende Technik sichtbar macht. Ganz ähnlich übrigens wie der Schwede *Liljefors* in seinem grossen Bilde »Eidervögel« das harte, heftige Geflatter der kurzen Flügel in dieser »estompierenden« Weise versinnlicht, während Kopf und Brust jedes Vogels ganz bestimmt hingesetzt sind. Sehr eigentümlich sind die Landschaften von *Rylow, Purwit, Somow.* Die Schneephänomene haben, wie bei den Skandinaviern, etwas Exotisches, Subpolares; man kann mitunter an etwas wie Schnee-Feuerwerk denken. Der Schwede *Fjaestad* weiss sogar das Glitzern des Schnees im Mondlicht als ein prickelndes Zerstieben von Prelllicht fühlbar zu machen und sein Weiss ist vor lauter Weissheit mitunter schon fliesspapiergrau. Unsere Schneemaler glauben noch immer, dass Weiss vor allem weiss sein soll. »Daher sein Name«, kann man dazu citieren. Auch die Öde der menschenleeren Waldgebiete Nordrusslands bringt ein *Korowin* malerisch zum Ausdruck, indem er photographisch genau gegebene Gegenden in bloss zwei oder drei graulichen Tönen hinstilisiert. Er legt die Öde in die Farbe, weil diese am un-

mittelbarsten zur Seele geht. Andere suchen die eigentlichen moskowitischen Anklänge. So *Nikolaus Roehrich,* etwa in dem grossen Bilde »Aus der Heidenzeit«, wo die Farben der Landschaft direkt an byzantinische Emailfarben erinnern. Der tiefblaue Fluss, von Purpursegeln belebt, die spangrünen Waldhügel. Das Heidengrab im Vordergrunde mit seinen hohen Holzgötzen und den an Pfähle gesteckten Tierschädeln ist schon westlicher Realismus. Das ist der Widerspruch in diesem Streben. Schade übrigens, dass der begabteste der Jungen, *Maliawin,* hier nicht vertreten ist. Von besonderem Interesse ist das russische Kunstgewerbe, das seit dem Notjahre 1891 durch wohlthätige und zugleich kunstsinnige Damen, unter dem Schutze der Zarin, in populäre Wege gelenkt wurde. Helene Polenow und ihre Freundin Frau Mamontow zu Moskau, Frau Jakuntschikow, Fräulein Dawidow und andere haben bei Moskau, im Dorfe Solomenka und anderwärts kunstgewerbliche Volksschulen errichtet. Von den Arbeiten derselben, die im Kaufhause Mamontow zu Moskau einen Mittelpunkt haben, sieht man hier reizvolle Holzschnitzereien, meist in Flach- und Kerbschnitt, auch wohl mit bunten Einlagen, sogar von Majolika. Dann Teppiche, Ausnäharbeiten, und besonders Keramiken. Mehrere bedeutende Künstler (Wrubel, Golowin, Korowin, Arthur Aubert) widmen sich mit Vorliebe diesen Techniken. Eine grosse Kaminverkleidung von *Michael Wrubel,* in Form eines doppelten Rundbogenthores mit phantastischem Giebel, ist das keramische Hauptstück. Diese Wand ist ein Wirrwarr seltsamer ornamentaler Einzelheiten, ein Haufen scheinbar zerbrochener Ornamente jeder Art, die aber zu zwei grossen Figuren und einem Sonnenaufgang zusammengehen. Es ist die Pikanterie einer Barbarenkunst darin und man merkt auch, dass China nicht weit ist. Dabei ist der angeschlagene Farbenaccord sehr interessant, und auch die Technik hat eigene Geschicklichkeiten, z. B. die virtuose Verwendung des kupferig-goldigen Metallglanzes. So unterscheidet sich diese Keramik wesentlich von allem Westländischen.

Unter den Finnen finden sich Ältere und Jüngste. *Albert Edelfelt* zeigt noch seine gediegene Pariser Schule von Anno Bastien Lepage. Dagegen ist *Axel Gallén*, in seiner jüngsten Entwickelung, der rücksichtslose Hochmoderne. In seinem reizenden Bilde »Mutter und Kind« (1891) sieht man ihn noch mit zivilisierten Händen in rosig-blonden Feinheiten wühlen, als eine Art zarteren Thaulow. Dann kommen, um ein Turgeniew'sches Wort zu gebrauchen, die modernen »Frühlingsfluten«. Das bekannte Bildnis des jungberlinischen Schauspielers Rittner (1896) ist zwar als Malerei noch immer, was die Pariser ein »morceau« nennen, ein aus gründlicher Schule herausgemaltes Stück, aber äusserlich spukt es da bereits. Das Antlitz ist wie von rotem Rampenlicht angeglüht und von den blauen Rauchspiralen der Cigarre umschlängelt. Das ist »Secession«, aber mehr Inscenesetzung, als Empfindung. Er hat das auch aufgegeben. In der heimatlichen Natur fand er den richtigen Jungbrunnen. Die Stromschnellen des Imatrafalles in ihrem Rahmen von Schnee und Eis machten ihn aufrichtig. In dem grossen Imatrabilde der Galerie Helsingfors (1893) und besonders in kleineren Studien sieht man ihn blitzschnell nach der Wahrheit der flüchtigsten Erscheinungen greifen. Eine solche Brandung, wo alle Form gelöst ist und nur noch ihre farbigen Lichter und Schatten erregt durcheinander zucken, ist höchst eindrucksvoll. Die Welt als Schaum und Gischt, oder doch eine Andeutung davon. Gallén wohnt jetzt tief im Lande, zu Ruovesi, eine Tagereise von der letzten Eisenbahnstation. In dieser wilden Echtheit hat er sich mit Weib und Kind eingesponnen, dahin kommen keine störenden Reflexe aus der Welt. Man merkt es seinen neuesten Lebensbildern aus dieser Natur deutlich an: dem naiven Lachen ihres Sonnenscheins, dem goldigen Harzglanz ihrer geschälten Birkenstämme, dem silberflimmernden Grün, den Beeren- und Pilzfarben der Dinge. So wird die eigene Palette, die eigene Handschrift. Die herbe Frische mancher Bilder (»Der Specht«) erobert den Beschauer. Dazu kommt aber auch noch ein eigener nationaler Sagenstil, wie er ihn in den Scenen aus dem Nationalepos »Kalewala« hat. Dieser wendet sich mehr an das heimatliche Publikum. Das gleichsam Steinzeitliche der Motive, der lappländische Einschlag dieser Epik, die freudlose Grossartigkeit der Stimmungen haben für den Stammesfremden etwas Feindseliges. Aber man kann sich an sie heranarbeiten und sich ihre grosse Wirkung auf ihr Publikum erklären. Ihr malerisch-dekorativer Wert muss im Lichte einer bunten Kunstausstellung geringer erscheinen, als in einem national gestimmten Innenraum, wie ihn der finnische Pavillon in Paris bot.

Von norwegischen Malern sind *Werenskiold* und *Krohg* sehr gut, *Edvard Munch* etwas problematisch vertreten. Sein symbolisches Bild »Die Angst« macht die Leute stutzig. In Edgar Poe liest man das unter willkommenem Gruseln, aber in Farben gemalt wird es schwieriger. Diese bleichen, angstvollen Gesichter mit den grossen kreisrunden Augenhöhlen, in denen ein furchtsames Lichtchen flackert, sind eigentlich Paris. Man muss an Daumier'sche Typen denken, und in der nebelhaften Einkleidung an Carrière'sche Weise. Dazu kommt nun eine abenteuerliche Symbolik, indem die Angst dieser Gehirne in die Aussenwelt projiciert wird, und Himmel, Luft, Wasser in breiten Bändern von Rot, Gelb, Grau, Violett durcheinander wirbeln lässt. Gespensterstimmung von malerischer Phantastik, die der Beschauer natürlich nicht als Einmaleins behandeln soll. Bei den Schweden sieht man zwei kräftig gestimmte Landschaften des Prinzen *Eugen* (aus Paris), treffliche Landschaften von *Jansson, Hesselbom, Kreuger* und besonders *Fjaestad,* dessen Naturanschauung einen phantastischen Reiz hat. Sein blendendweisser »Reif« und sein beängstigender »Wald nach dem Regen«, wo triefende Steine und Baumstämme mit ihren Moosflecken sich in getigerte und gestriemte Tiere zu verwandeln scheinen, sind sehr eigenartig. Belgien ist durch *Baertsoen,* einen Liebling der Wiener, vorzüglich vertreten und aus Holland ist *Toorop* erschienen. Er füllt ein ganzes

Kabinett, mit sehr verschiedenen Sachen. Es sind darunter einige seiner genialsten symbolischen Rätselbilder (»Fatalismus«, »Garten der Leiden«, »Les rôdeurs«), an denen man sich immer wieder müde raten kann. Aber auch Bildnisstudien von intimer Vornehmheit, wie das gezeichnete Porträt einer Engländerin, wo mit dürftigem Bleistift ein physisches und seelisches Abbild gegeben ist. Eines der weiblichen Porträts ist interessant, als leicht erkennbares Urbild eines der tooropischesten Profiltypen, mit spitzer Nase und spitzem Kinn, der also doch auch aus dem Leben geholt ist. Eine Anzahl getüpfelter Bilder schliesst sich an, wobei man sich erinnern darf, dass Toorop's Pünktelei älter ist als die der jetzt berühmten Neo-Impressionisten Seurat-Signac'scher Observanz, die in Rysselberghe einen so prächtigen Meister gefunden haben. Nur pünktelte er, bei seinem frühen Münchner Auftreten, in der berühmt gebliebenen »Folterkammer«, wirklich mit nadelspitzen Punkten. Auch Keramik und getriebenes Metall bringt er jetzt, apart wie alles Übrige. Eine figurale Füllung aus getriebenem Blech sieht aus wie brüchig geknittert und mit Stichen genäht. Das Hauptstück seines Gemachs ist ein grosses Triptychon (»Die drei Töchter«), wo die drei blonden Fräuleins Anna, Adrienne und Zus lebensgross im grünen Garten dargestellt sind, in einem luftig-duftigen Gemisch von kolorierter Zeichnung und hingerippeltem Pastell, bei ganz moderner Farben- und Tonempfindung, ein Bild von specifisch-liebenswürdigem Kolorismus.

Die Plastik ist in der Ausstellung nur spärlich und verzierungsweise verwendet. *Hermann Hahn* (München) besorgt sie mit Erfolg. Seine originelle Tänzerin im dicht gerunzelten Gewande wurde sogar am ersten Tage gekauft. Neben ihm stehen *G. Wrba* (München) und *W. Szymanowski* (Paris).

LUDWIG HEVESI.

BÜCHERSCHAU

Émile Male, L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyenâge et sur ses sources d'inspiration. XIV u. 534 S. Mit 96 Abb. Paris 1898.

Die spätromanische und die gotische Kunst haben das Bedürfnis gefühlt, ihrer Weltanschauung einer monumentalen bildlichen Ausdruck zu geben. Der Schatz der Skulpturen und Malereien, der an der französischen Kathedrale seine Stätte findet, bietet die ausführlichste Darstellung christlicher Gedankenkreise, welche die Geschichte der Kunst kennt. Die unübersehbare Fülle dieser Darstellungen inhaltlich zu umgrenzen und die Gesichtspunkte darzustellen, unter denen dem mittelalterlichen Beschauer dieses scheinbar unentwirrbare Chaos der Figuren Ausdruck gemeinverständlicher Anschauungen war, ist die Aufgabe, die Male sich gestellt hat. Male knüpft an die Traditionen älterer französischer Archäologen, eines Didson, eines Cahier an. Die ikonographische Studie ist ihm die Untersuchung des Inhaltlichen in der Darstellung und seines Verhältnisses zur theologischen und litterarischen Bildung der Zeit, nicht die Verfolgung des Darstellungstypus, wie sie von der deutschen Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte mit gutem Erfolge angebahnt worden ist. Es erklären sich daraus die hohen Vorzüge des trefflichen Buches und werden daraus manche seiner Schwächen verständlich.

Schon Didson hat in der Einleitung zu seiner »Iconographie Chrétienne«, den Satz ausgesprochen, dass in dem schier unerschöpflichen Skulpturenschatze der Kathedrale zu Chartres nichts enthalten sei, das nicht aus der ungeheuren Encyklopädie des 13. Jahrhunderts, dem »speculum maius« des Vincenz von Beauvais, zu erklären sei. Male hat es unternommen, die Gliederung des Glaubens- und Wissensstoffes, das Motiv, wie sie der gelehrte Dominikaner uns vorträgt, zur Grundlage seines Buches zu nehmen. Die vier specula geben die Hauptabschnitte in Male's Buch.

Schon die Untersuchung der Naturdarstellung führt zu einer Reihe schwieriger Fragen. Dem Mittelalter war die Welt ein Symbol, die Aufgabe die, in den Dingen die verborgenen Lehren Gottes zu finden. Die Evangelistensymbole sind ein schlagendes Beispiel symbolischer Verwendung der Tiergestalt; nicht minder einleuchtend sind die Hinweise auf den Physiologus. Nach Male sind erst durch die Predigten des Honorius von Autun (im »Speculum Ecclesiae«) eine beschränkte Anzahl Bestiaire-Vorstellungen in die bildende Kunst übergegangen. Die Erklärung eines Fensters in Lyon mit Heranziehung von Predigten des Honorius lässt an den engen geistigen Zusammenhängen keinen Zweifel. Male ist im allgemeinen gegen eine übergrosse Ausdehnung der symbolischen Erklärung der Tierdarstellungen. Der bekannten Äusserung des heiligen Bernhard legt er hohen Wert bei, die Beziehung auf Psalmstellen (nach Springer) leugnet er. Goldschmidt's »Albanipsalter«, der Male unbekannt geblieben ist, muss zur Berichtigung dieser Kapitels herangezogen werden; so finden wir denn bei Male auch für die bekannten Reliefs des Freisinger Pfeilers noch die unhaltbare Erklärung aus der Siegfried-Sage.

Wir übergehen die dem speculum doctrinale und dem spec. monale gewidmeten Abschnitte, deren Hauptinhalt die Ikonographie der 7 Artes liberales, bezw. der Tugenden und Laster ist, um uns dem speculum historiale zuzuwenden, dessen Bearbeitung die S. 177—490 des Buches füllt. Geschichte im Sinne des Mittelalters ist die Erlösungsgeschichte der Menschheit. So ergiebt sich die Gliederung in alt- und neutestamentliche Geschichte, in die Geschichte des Zeugen Christi auf Erden, seiner Heiligen, und die der letzten Dinge. Die Profangeschichte tritt so völlig zurück, dass ein Kapitel von 27 Seiten zu ihrer Behandlung genügt, und auch aus diesem kurzen Kapitel hätte manches, wie die Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen, in die Heiligengeschichte übernommen werden dürfen. Freilich hat Male seinen Blick nur auf die Kathedrale und ihren Figurenschmuck gerichtet; ausserhalb der Kirche fand auch die Profangeschichte eine reichere Darstellung; ich erinnere an den Teppich von Bayeux oder die illustrierten Alexander-Romane.

Male hat in keiner Hinsicht beabsichtigt, einen Katalog der biblischen Darstellung zu geben. Wäre das alte Testament nur in Bildercyklen einfacher historischer Abfolge dargestellt worden, so verlohnte es sich nach Male nicht, dabei länger zu verweilen. Ihn interessiert die vielsinnige Ausdeutung, welche jede alttestamentliche Scene im Mittelalter fand; einige vorzüglich ausgewählte Beispiele führen vor, wie dieselben Scenen des Lebens Christi oder Mariä in Wort und Bild mit denselben alttestamentlichen Vorbildern verglichen werden. Das linke Portal der Fassade der Kathedrale zu Laon deckt sich in seinem symbolischen Inhalte fast genau mit dem der Predigt des Honorius Augustodunensis zur Feste der Verkündigung der Mariä!

Male widmet ein langes Kapitel dem Einflusse der Apokryphen auf die mittelalterliche Kunst und kommt zu dem Ergebnisse, dass mindestens die Hälfte aller Darstellungen nur aus ihnen völlig erklärt werden könne. Es wäre zu wünschen gewesen, dass Male in allen Teilen

seines Buches, die die Entstehung der gotischen Ikonographie, der Kompositionen des 13. Jahrhunderts behandeln, die bildliche Überlieferung stärker berücksicht hätte. Das Auftreten von Einzelzügen, wie das Spinnens Mariä bei der Verkündigung der Badescene bei der Geburt, ist zweifellos nicht der litterarischen Überlieferung, sondern dem gesteigerten byzantinischen Einflusse zuzuschreiben, der sich im 13. Jahrhundert in ganz Europa bemerkbar macht; ebenso muss die byzantinische Dicsis-Komposition die Mittelgruppe des Jüngsten Gerichts beeinflusst haben, deren genauere Geschichte, namentlich das Eintreten des Evangelisten für den Täufer Johannes, noch nicht aufgeklärt ist.

Mit diesen Ausstellungen haben wir aber bereits wieder das Gebiet der formalen Ikonographie betreten, deren Ergebnisse in Male's Gedankengängen nur ein sekundäres Interesse in Anspruch nehmen. Die Lösung der schweren Aufgabe zu zeigen, wie die Kathedrale mit allem ihrem plastischen und malerischen Schmuck der bildliche Ausdruck der theologisch-litterarischen Bildung des Zeitalters ist, ist Male geglückt und mit einer berechtigten Aufwallung patriotischen Stolzes schliesst das Buch mit dem Hinweis, dass diese bildliche Verkörperung mittelalterlicher Weltanschauung nirgends eine so klar durchdachte und so reich ausgestaltete Form erhalten hat wie in Frankreich.

Arthur Haseloff.

PERSONALIEN

Amsterdam. Professor Rud. Stang von der hiesigen Kunstakademie, welcher namentlich durch seine Kupferstiche (Leonardo's letztes Abendmahl, Hals' Lautenschläger u. s. w.) sich einen Namen machte, hat am 26. November seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert.

Berlin. Der Generalsekretär des deutschen Archäologischen Instituts *Alexander Conze,* der hochgeschätze Forscher, beging am 10. Dezember seinen 70. Geburtstag.

DENKMALPFLEGE

Heidelberg. Gegen die beabsichtigte *Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses* haben sich viele sehr gewichtige Stimmen erhoben. Cornelius Gurlitt hat ein Rundschreiben versandt, in dem er nur für Erhaltung der Ruine, nicht für Wiederherstellung des Baues eingetreten ist. Daraufhin sind von einer grossen Zahl angesehener Persönlichkeiten lebhafte Zustimmungen eingegangen. Es erscheint dringend wünschenswert, dass, ehe ein so folgenschwerer Entschluss gefasst wird, das Für und Wider zu sorgfältigster Erwägung komme. Wir werden binnen kurzem ein Wort von berufener Seite hier veröffentlichen.

Wien. Auch in Österreich regt es sich jetzt, den gefährdeten Kunstdenkmälern energischen Staatsschutz angedeihen zu lassen, denn der Centralkommission zur Erhaltung von Baudenkmalen fehlte bisher die Macht, sich vandalischen Gemeinden gegenüber durchzusetzen. Es ist nun soeben im Herrenhause ein Antrag eingebracht worden, der hier Abhilfe schaffen will.

Die Zerstörung der Piazza d'Erbe in Verona soll nun wahrhaftig ins Werk gesetzt werden, um — einer Variété-Bühne Platz zu machen. Da der Staat nicht eingreift, versuchen jetzt die Künstler Venedigs ein letztes Mittel, indem sie zu einem internationalen Künstlerprotest auffordern; jeder Künstler, der diese unerhörte Schändung missbilligt, wird gebeten, seine Visitenkarte mit einem »No« an Gazetta degli artisti in Venedig, procuratie nuove 61, einzusenden. Man hofft, dass, wenn eine erdrückende Fülle von Künstlern der ganzen Welt sich auf solche Weise zusammen thun, ihr Ruf nicht ungehört verhallen kann.

WETTBEWERBE

Dresden. In der *Unterstützung der Kunst* hat der Rat zu Dresden soeben einen ganz neuen Weg eingeschlagen, durch welchen er das *freie* künstlerische Schaffen auf dem Gebiete der Plastik fördern will. Er eröffnet aus den Mitteln der Güntz-Stiftung einen Wettbewerb unter den Dresdner Künstlern, wobei jeder Bildhauer Modellskizzen zu Figuren oder Gruppen nach ganz freier Wahl einsenden darf. Ein bestimmter Massstab für die Entwürfe wird nicht vorgeschrieben; es ist jedoch an der Skizze selbst deutlich die Ausführungsgrösse anzugeben; bei Einzelfiguren darf sie nicht wesentlich unter Lebensgrösse betragen. Ausgeschlossen vom Wettbewerbe sind Modellskizzen zu bereits ausgeführten Werken oder solche, die nicht das Gepräge eines selbständigen Werkes tragen. Für den Wettbewerb werden insgesamt 5000 M. ausgesetzt. Die Beihilfen sollen im einzelnen nicht über 2500 M. und nicht unter 1000 M. betragen. Für die Bemessung der Preise soll ungefähr der Massstab gelten, dass für eine lebensgross gedachte Einzelfigur eine Beihilfe von mindestens 1000 M. gewährt wird. Preisrichter sind Oberbürgermeister Beutler, zwei Stadträte, vier Bildhauer (Diez, Epler, Hans Hartmann-Maclean, Schilling), zwei Maler (Pauwels, Prell). Die Preisrichter haben freie Hand, die ausgesetzte Summe ganz, teilweise oder auch gar nicht zu verwenden. Die mit Preisen bedachten Künstler sind verpflichtet, ihre Skizzen dem angegebenen oder vereinbarten Massstabe entsprechend innerhalb einer mit den Preisrichtern vereinbarten Frist zu Modellen auszuführen Die preisgekrönten Skizzen gehen in das Eigentum der Stadt Dresden über. Der Rat zu Dresden hat das Recht, einen Abguss des geschaffenen Modells vom Künstler zum Selbstkostenpreise zu verlangen. Will der Rat ein solches Modell in Bronze oder Stein ausführen lassen, so hat er das Vorkaufsrecht, und der als Beihife gezahlte Betrag gilt als Teil der Kaufsumme. Die Skizzen sind bis zum 15. März 1902 im Sächsischen Kunstverein abzuliefern. Man darf gespannt sein, was bei dieser neuen Art von Wettbewerb herauskommen wird. Sicherlich mehr, als durch die moderne Denkmalswut, welche unsere Plätze mit konventionellen und gleichgültigen Bildsäulen, mit Büsten und Reiterbildern mehr und mehr überfüllt.

Plakat-Preisausschreiben. Der Barmer Bürger-Verein (Verkehrs-Verein) erlässt ein *Preisausschreiben* an die deutsche Künstlerschaft zur Beschaffung eines Plakates »Barmen und das Bergische Land«. Für die drei besten Entwürfe sind 1500 M. ausgesetzt (I. Preis 800 M., II. Preis 450 M., III. Preis 250 M.) und sollen event. weitere geeignete Arbeiten angekauft werden. Programme und Unterlagen versendet auf Anfrage kostenlos der Vorstand (Adresse: Wilh. Hyll, Barmen, Neuerweg 43 II). Ablieferungstermin 25. Februar 1902.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Boston. Für das hiesige Museum of fines Arts ist für die Summe von 30000 Dollars ein vorzügliches Frauenbildnis von Frans Hals erworben worden, das Bild ist 40×50 Zoll gross, etwa 1650 gemalt und stammt aus der Galerie des Herzogs v. Buckingham.

Die Dresdner Galerie besitzt ein männliches Bildnis von Tizian (Nr. 172), dessen Namen man bisher vergeblich nachgespürt hat, man hielt den Dargestellten wegen eines Kastens, der seitlich auf dem Bilde zu sehen ist, und den man als Malkasten ansah, für einen Maler. Jetzt macht nun K. Tscheuschner im »Repert. für Kunstw.« darauf aufmerksam, dass es sich vielmehr um einen Medizinkasten handelt und dass sich ausserdem unter der

graugelben Übermalung des Hintergrundes Spuren eines Heiligenscheines erkennen lassen. Hieraus ist zu folgern, dass es sich um einen Arzt oder einen Apotheker handelt, der sich als Heiliger seines Berufs von Tizian porträtieren liess.

Rom. Das Parlament hat nunmehr endlich den Ankauf des Villa Borghese genehmigt und es ist anzunehmen, dass die Genehmigung des Projektes durch den Senat in Bälde folgen wird. Die Villa Borghese wird durch diesen Beschluss von Parlament und Senat in römischen Stadtbesitz übergehen und den Namen Villa Umberto I. erhalten. Ob diese Taufe eine ganz glückliche ist? Ob sie durch die Zukunft bestätigt werden wird? Man sieht einen so grossen historischen Namen, wie den der Villa Borghese, nur ungern aus der Stadtgeschichte Roms verschwinden. *E. St.*

Haag. Am 13. d. M. fand in Pulchri Studio die Eröffnung einer Ausstellung von Gemälden und Aquarellen des grössten holländischen Seemalers, H. W. Mesdag statt.

Amsterdam. Hier wurde am 24. November eine Ausstellung von Bildern Breitner's eröffnet. Das ganze Oeuvre des kaum vierzigjährigen Meisters, 146 Gemälde und 72 Zeichnungen, geben einen vollständigen Eindruck der Entwickelung seines Talentes. Zwei Bilder hat man leider nicht wieder auffinden können, obwohl öffentlich bekannt gemacht war, dass nach denselben gesucht werde. In seinen früheren Arbeiten hat dieser Künstler sich hauptsächlich mit dem Abbilden des militärischen Lebens beschäftigt, vornämlich der Artillerie. Später aber hat das Grossstadttreiben in Amsterdam ihn den Stoff zu seinen schönen, flott gemalten impressionistischen Arbeiten gegeben. Er ist unter unseren jüngeren Meistern einer der begabtesten.

Hannover. In Hannover wurde Mitte Oktober in dem neuerbauten Geschäftshause »Georgspassage« eine *permanente Kunstausstellung* unter dem Namen »Hannoverscher Kunst-Salon« eröffnet. Die weiten Ausstellungsräume sind auf das behaglichste eingerichtet. Die Leitung haben die Herren Maler G. Koken und Hoflieferant Louis Fuge übernommen. Zu der Eröffnungs-Ausstellung hatten L. v. Hofmann, L. Dill und E. Dargen ausgezeichnete Kollektionen gesandt. H. Urban, O. Piltz, Graf v. Reichenbach, G. v. Canal, A. Echtler, P. Meyerheim, F. Vezin, G. Schoenleber, M. Schlichting, A. Kunz und viele andere waren mit ausgewählten Werken vertreten. Da der Besuch über alles Erwarten ein sehr reger ist, wird der neue Salon sicherlich sich fest in die Gunst der Künstler und des Hannoverschen Publikums setzen.

Wien. Eine *Jubelausstellung der Wiener photographischen Gesellschaft* findet gegenwärtig in der K. K. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt statt. Sie tritt jetzt in ihr vierzigstes Jahr und hat all diese Zeit hindurch das Fach und seine Nebenfächer und Verwertungsmethoden ganz wesentlich gefördert. In dem hochinteressanten historischen Teile der Ausstellung, die durch den Unterrichtsminister v. Hartel selbst mit einer gehaltvollen Rede eröffnet wurde, sind die Inkunabeln der Photographie nebst den ersten Apparaten zu sehen. Sie beginnen 1839 mit den ersten Daguerreotypplatten, deren Bilder man noch aus ihrem Silbernebel mühsam heraussuchen muss. Auch eine Pariser Originalcamera Daguerre's von 1839, mit seinem beglaubigten Siegel, das jedes Exemplar trug, ist zu sehen: ein abgegriffener gelber Holzkasten. Aber schon 1840 baut in Wien der begabte Optiker Friedrich Voigtländer das überhaupt erste Doppelobjektiv für Porträts, nach den Berechnungen des Wiener Physikers Professor J. Petzval (dem zufällig gerade jetzt eine Denkbüste unter den Arkaden der Universität errichtet wurde). Dieses Objektiv (mit Klemmschraube und Pappendeckelcamera) ist eine Reliquie, die noch heute gilt; es hat das moderne photographische Porträt geschaffen. Noch andere Wiener erzielen so früh schon grosse Fortschritte. Professor Berres macht schon 1841 die ersten Photogravüren durch Ätzung von Daguerreotypplatten. Auch die fünfziger Jahre sind reich an Ergebnissen. Findige Köpfe, wie Alois Auer, der Erfinder des Naturselbstdrucks (1850) wenden sich der Photographie zu, Paul Pretsch, einer der findigsten Sucher, macht 1854 photogalvanographische Tiefdrucke, auch für Buchdruck, und 1856 Heliogravüren. Er macht förmlich Schule und seine Leute gehen weit in die Welt (Jos. Leipold in Lissabon u. a.). In den siebziger Jahren macht dann der Wiener Karikaturist Karl Klič seine ersten Heliogravüren, mit denen er in London Wurzel fasst. Auch die Amateure regen sich hier schon früh und finden manches Neue. Man sieht unter anderen die Apparate und das hirschlederne Entwickelungszelt des Grafen Hans Wilczek von seiner Polarexpedition 1872. Unter den modernen Amateurs finden sich sehr hervorragende, wie die Barone Albert und Nathaniel Rothschild, Philipp von Schoeller u. a. In den Ausstellungen des Cameraklubs sieht man ja stets glänzende Leistungen der neuen Methoden, namentlich des Pigment- und Gummidruckes. Auch als Bilderarchiv ist die Ausstellung sehr interessant. Sie enthält z. B. viele Dutzende von Photographien des Kaisers, der Kaiserin und der kaiserlichen Familie, bis zu den neuesten Reliefphotographien Pietzner's, die übrigens schon in den sechziger Jahren in der Photokeramik Julius Leth's (mittels des Einstaubverfahrens) einen Vorläufer hatten. Ein Duplikat dieses photokeramischen Kaiserbildnisses ist im Grundsteine des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie niedergelegt. In der modernen Abteilung sind alle neueren und neuesten Verfahren in lehrreicher Weise vorgeführt: die Kombinationsdrucke (Lichtdruck mit Chromo-, Litho- oder Algraphie u. dgl.), Sepiapigmentdrucke, Freilichtaufnahmen jeder Art, Monokelaufnahmen, namentlich aber die so unentbehrlich gewordene Autotypie mit allen ihren Hilfsmitteln (auch ihre verschiedenen Raster unter Lupen am Fenster) und die in Wien so trefflich ausgeführten Drei- und Mehrfarbendrucke (K. K. Hof- und Staatsdruckerei, K. K. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Hofphotograph J. Löwy, Blechinger und Leykauf u. s. w.). Unter den Blättern dieser Anstalten fallen die für das grosse, von der Regierung herausgegebene Segantiniwerk besonders auf. Auch die wissenschaftlichen Anwendungen sind nicht vergessen, man sieht ihre Arbeiten vom Himmelsraume bis in die Körperhöhlen des Menschen und bis zu Szczepanik's photographisch verfertigten Jacquard-Patronen für figural geschmückte Gewebe. Ein weiter Weg seit jener ersten photographischen Ausstellung (1862, London), von der eine Angerer'sche Aufnahme hier ein bescheidenes Bild giebt. *L. H–i.*

Die Wander-Ausstellung »Kunst im Leben des Kindes«, die der Deutsche Buchgewerbe-Verein veranstaltet hat, siedelt soeben nach München über. Hierbei sei gleich mitgeteilt, dass die Bewegung jetzt auch in Österreich rüstig fortschreitet, und dass auf Anregung des Direktors Julius Leisching eine Brünner Volksschule mit künstlerischem Wandschmuck vollständig ausgestattet wird.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Möbel des Schlosses von Orsay haben an den beiden ersten Versteigerungstagen 90800 frcs. gebracht, darunter Nr. 145 Canapée und 2 Sessel mit Tapisserie des 16. Jahrhunderts 4900 frcs. Nr. 150 4 Fauteuils Louis XV. 5500 frcs. Nr. 207 Vlämische Tapisserie des 17. Jahrhunderts 5500 frcs. — Die Impressionistenbaisse

scheint nur ein vorübergehender Schreckschuss zu sein, denn vor einigen Tagen erreichten im Hotel Drouot ein Monet (Dorfplatz) 4050 frcs., ein Sisley (Septemberabend) 5000 frcs., ein Pissaro (Feldbatterie) 3200 frcs.

Berlin. In der letzten Antiquitätenversteigerung von Rudolph Lepke wurden durchschnittlich bedeutende Preise erzielt. Das Direktoiremöblement aus dem alten Frankfurter Parlamentshause wurde mit 3800 M. bezahlt. Der grosse französische Gobelin wurde bei 3200 M. und die grosse silberne Prunkschüssel mit Hamburger Beschaumarke bei 2500 M. zugeschlagen. Der grosse Florentiner Schrank brachte 1970 M., der grosse französische Intarsia-Schrank (Stil Louis XV.) brachte 1700 M., die beiden französischen Gobelins 1620 M., die beiden italienischen Bronzestatuetten der Minerva und des Mars kamen auf 1060 M.

Amsterdam. In der am 26. November hier von Fred. Muller & Co. abgehaltenen Auktion von Bildern und Antiquitäten wurden für alte Bilder die folgenden Preise (in Holl. Gulden = 1.70 M.) bezahlt: Avercamp, Schlittschuhläufer 1000; Jan de Bray, Findung Mosis, grosses dekoratives Porträtstück 2150; zwei Bilder von Hendrick Doncker, Porträts mit landschaftlichem Hintergrund je 1900 und 725; Abr. van den Hecken, Schuster, sehr in Rijckaert's Art, 600; Meister des Todes Mariä, Kreuzigung, gut erhaltenes Bild 2100; Vlämische Schule mit der Jahreszahl 1562, Triptychon 710; J. Molenaer, Interieur, nicht gross 2150; A. v. Ostade, Dorfschenke 730; Jan Steen, Liebeserklärung, gutes, feines Bildchen 6600; Salomon Ruysdael, Holländ. Kanal, sehr gutes schönes Bild 6825. Ein Bildchen, l'énfant gâté, welches von einigen dem Caspar Netscher, von anderen wohl mit Recht dem N. Maes in seiner Spätzeit zugeschrieben ward, wurde mit 2700 bezahlt. Es bedarf heutigen Tages wohl Erwähnung, dass diese Bilder wirkliche Originalbilder waren von den Meistern, deren Namen sie tragen.

VERMISCHTES

Dresden. In Dresden hält man die Berufung Eugen Bracht's an die Königliche Kunstakademie Dresden nicht in allen künstlerisch interessierten Kreisen für so wertvoll, wie die Berliner Zeitungen diese Berufung bezeichnen. Man muss bei diesem Lob zweierlei bedenken, erstens, dass es den Berlinern überhaupt schmeichelt, wenn einer der ihrigen an eine andere deutsche Akademie berufen wird, zweitens, dass die Gegnerschaft gegen des Kaisers Kunstpolitik das Berliner Kunsturteil merklich beeinflusst. Man denke an Begas und an Wallot, über dessen Berufung nach Dresden man hier auch schon weit nüchterner zu denken gelernt hat als zu der Zeit, da er unter der Ungnade des Kaisers stehend, in Dresden mit so grosser Begeisterung aufgenommen wurde. In Dresden hatte man diesmal gehofft, der akademische Senat werde einen Künstler berufen, der einen Mittelpunkt bilden würde für die Bestrebungen auf eine landschaftliche Heimatkunst im Sinne der jüngeren Dresdner Landschafterschule. Eugen Bracht, der jahrelang künstlerisch von *einer* Orientreise gezehrt hat, dürfte hierzu schwerlich der Mann sein, ganz abgesehen davon, dass er bereits im 60. Lebensjahre steht, dass er also sicherlich über die Jahre anregender Jugendkraft hinaus ist. — Noch verdriesslicher als diese Berufung ist für jeden Freund Dresdens als Kunststadt, dass der akademische Rat beschlossen hat, die zweite durch Pauwels' Abgang frei gewordene Professur überhaupt vorläufig nicht zu besetzen. Man hatte gehofft, der akademische Rat werde Dresdens künstlerisches Ansehen durch die Berufung eines Künstlers ersten Ranges, z. B. Max Klinger's, stärken. Der akademische Rat hat aber nicht einmal für gut befunden, bei Klinger deshalb auch nur anzufragen. Manchem kurzsichtigen Künstler ist das gerade recht. Man hört hier aussprechen, es wäre ganz gut, dass kein zu bedeutender Künstler herkäme, denn dadurch würden sie, die geringeren, zu noch geringerer Bedeutung herabgedrückt. Für einige Kunstmachthaber mag das zutreffen, für die Gesamtheit aber ist das Gegenteil der Fall. Je mehr bedeutende Künstler an einem Orte sind, um so höher steigt das Ansehen der Künstlerschaft einer Stadt im allgemeinen und damit auch jedes einzelnen. Im Sinne des künstlerischen Ansehens Dresdens ist jener Beschluss des akademischen Rates also sicherlich nicht. *sr.*

Modena. Hier ist wieder einmal wegen Übertretung des Edikts Pacca verhandelt worden. Angeklagt war der Marchese Lotario Macchiavelli wegen Verkaufs eines Bildes des Francesco Francia. Er wurde aber wegen Mangels an Beweisen freigesprochen.

Von einem merkwürdigen Prozesse lesen wir aus England. Dort wurde nämlich während der Verhandlung, die ein Bild des Malers Sidney Cooper betraf, ein Brief dieses greisen Künstlers verlesen, in dem er mitteilt, dass das fragliche Bild nicht von ihm gemalt, und dass es nunmehr das Zweihundertsiebenundfünfzigste sei, welches unter seinem Namen ginge und von ihm als Fälschung erklärt werden müsse!

Breslau als Kunststadt. Nach Mitteilungen der »Breslauer Morgen-Zeitung« soll sich die dortige Stadtvertretung für unfähig erklärt haben, einen Künstler auszusuchen, der imstande wäre, einen Monumentalbrunnen zu schaffen und soll sich dabei auf den Standpunkt gestellt haben, es wäre ziemlich egal, wie er ausfiele, wenn man nur überhaupt so ein Ding bekäme. Auch nicht übel.

Wien. Hier hat eine neue Spaltung stattgefunden. Wie bekannt, sonderte sich vor längerer Zeit aus der Secession der Hagen-Bund aus und nun secessionieren aus diesem Bunde wiederum 22 Mitglieder. Man wird beim Lesen dieses Vorganges unwillkürlich an die homoeopathische Arzeneibereitung erinnert. Also: Secession dritter Potenz.

ÜBER MECHANISCHE REPRODUKTIONEN

Schreiben an den Verleger

Sehr geehrter Herr!

In Ihrer soeben erschienenen Denkschrift über die »Bildende Kunst in der Schule« können die Ausfälle auf die »Geschmacksräte, Geschmäcklerpfaffen, hyperästhetischen Virtuosen des Genusses, die einseitigen, überständigen, verkalkten Spezialisten«, sowie die Bemängelung des Dresdner Kunsterziehungstages den Eindruck erwecken, als handle es sich um wesentliche Verschiedenheiten der Ansicht, während Sie doch nur in Einzelheiten mit den Veranstaltern dieses Tages nicht übereinzustimmen meinen, in der Hauptsache aber, in der Forderung, dass dem Kinde nur naive Kunst dargeboten, dass lehrhaftes Dazwischenreden vermieden werde, mit ihnen einig sind.

Handelte es sich bloss darum, dies festzustellen, so würde ein Hinweis auf das baldige Erscheinen des offiziellen Berichtes über den Kunsterziehungstag (bei K. Voigtländer in Leipzig) genügen. Einige Punkte, welche in dessen Verhandlungen nicht näher berührt worden sind, veranlassen mich aber, schon jetzt das Wort zu ergreifen.

Sie bezeichnen es als einen Mangel des Kunsterziehungstages, dass da keine Versuche gemacht worden seien, Erziehungs*methoden* aufzustellen, insbesondere für die Nutzbarmachung guter Bilder. Es ist ja ganz richtig, wenn Sie sagen, den Kindern müsse eine geordnete Stufenfolge künstlerischer Eindrücke übermittelt werden; und die Vorschläge, die Sie in dieser Hinsicht machen, sind sehr dankenswert. Dabei aber sehen freilich Sie selbst sich veranlasst, hervorzuheben, einer wie langen und eingehen-

den Beobachtung es noch bedürfen werde, um zu ermitteln, in welchem Tempo man den Reichtum der Formen (in den vorzuführenden Bildern) steigern dürfe. Bei dieser ersten Zusammenkunft nun konnte es sich überhaupt nur darum handeln, zunächst ganz im allgemeinen festzustellen, dass das Bedürfnis nach einer Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten bestehe, und weiterhin zu zeigen, welche Mittel dafür in Frage zu kommen haben. Ein Eingehen auf Einzelheiten schon bei dieser Gelegenheit hätte die Verhandlungen nur zersplittert. Das konnte nachher geschehen und geschieht nun auch, in Lehrerversammlungen wie in der Presse, nachdem die Unterlagen für eine Diskussion beschafft worden sind. Versuche werden gewiss an verschiedenen Orten angestellt werden. Gleich von vornherein auf die Aufstellung von Lehrgängen auszugehen, wäre aber sicherlich verfrüht gewesen. Müssen doch die Verwaltungen zunächst sich darüber schlüssig machen, wie weit sie die Ausbildung der *Lehrer* nach der künstlerischen Seite fördern können. Dann erst kommt die Schule selbst in Frage. Es war also genug, wenn für den Anfang gesucht wurde festzustellen, welche Bilder für Schulzwecke überhaupt geeignet seien.

Da meinen Sie nun, der Kreis dieser Bilder sei viel zu eng gezogen worden, indem die »Originalitätsfanatiker« (wozu Ihre übrigen eingangs angeführten schmückenden Beiwörter zu vergleichen sind) nur zwei Arten von Bildern für zulässig erachtet hätten: die Stiche und Holzschnitte sowie die Originallithographien. Gestatten Sie mir, als dem Berichterstatter über diese Fragen, Ihnen persönlich hierauf zu antworten, was ich um so lieber thue, als die damit zusammenhängenden Fragen durchaus einer Klarstellung bedürfen.

Die farblosen mechanischen Wiedergaben, von denen wesentlich die Photographien und Lichtdrucke hier in Betracht kommen, habe ich bei der Frage der künstlerischen Erziehung nicht etwa deshalb ausser Acht gelassen, weil darin, wie Sie meinen, »die Reize des Originals nicht *völlig* wiederzufinden seien«, sondern weil diese Reproduktionen *wesentliche* Bestandteile der Kunstwerke nicht zum Ausdruck zu bringen vermögen, bei Gemälden die Farbe, bei Bildwerken die Greifbarkeit, bei Bauten die Stellung innerhalb des Raumes. Die Wiedergabe eines Kunstwerks durch Künstlerhand, und sei sie noch so flüchtig, vermag diese Eigenschaften durch die einfachsten Mittel zum Ausdruck zu bringen, und lässt sich dann mit Leichtigkeit und in vollkommen zweckdienlicher Weise auf mechanischem Wege vervielfältigen: die *Natur*aufnahme aber, denn um eine solche handelt es sich bei Photographien nach den Kunstwerken selbst, behält stets etwas Flaches und Leeres, weil sie erstlich, wenn man so sagen darf, nur mit einem Auge statt mit zweien, also unplastisch sieht, und zweitens, weil sie, trotz der farbenempfindlichen Platten, keine so reiche Farbenempfindung besitzt wie das menschliche Auge. Man braucht nicht bis zu den, in manchen Punkten übrigens schon über die Schnur hauenden Faksimilereproduktionen eines Gaillard oder Köpping emporzusteigen, um sich davon zu überzeugen, dass es sich hierbei keineswegs um eine »überfeinerte Geschmacksrichtung«, sondern einfach um das *Künstlerische* im Gegensatz zum Mechanischen handelt: jeder wirklich gute Holzschnitt nach einem Kunstwerk, also jeder, der sich nicht damit begnügt, einfach die Photographie eines Kunstwerkes wiederzugeben, hinterlässt einen unvergleichlich nachhaltigeren Eindruck als irgend welche mechanische Reproduktion.

In unserer Zeit, die infolge des gewaltigen Aufblühens der mechanischen Reproduktionsweisen der künstlerischen Wiedergabe, wenigstens für billige Erzeugnisse, fast ganz den Rücken gewendet hat, fällt es freilich besonders schwer, plötzlich einzusehen, dass wir da Gefahr laufen, auf einen Holzweg zu geraten. Einen Verleger reich illustrierter Werke, der wie Sie diese Bewegung mitgemacht hat, vom Holzschnitte in ausgedehntem Umfange zur mechanischen Reproduktion übergegangen ist, berührt eine solche Frage noch in ganz anderem Umfange, als den blossen Beschauer der Bilder.

Man muss sich aber auch, und hierin liegt zugleich die Beruhigung, darüber klar werden, welchen Zwecken die Bilder zu dienen haben. Soweit es sich um die Erläuterung der Kunstgeschichte handelt, können überhaupt nur mechanische Reproduktionen jetzt noch in Frage kommen. Auch für den gewöhnlichen *Anschauungsunterricht*, soweit es sich dabei um die Vorführung von Kunstwerken handelt, müssen zur Zeit wenigstens, da künstlerische Vorlagen, abgesehen von einigen Stichen, dafür fehlen, im wesentlichen solche photographische Aufnahmen dienen. Für diese bestimmten, wie Sie gut zeigen, noch einer wesentlichen Erweiterung bedürftigen Zwecke die Photographie verbannen zu wollen, ist niemand eingefallen. Nur handelt es sich hierbei nicht um künstlerische Erziehung, sondern um einfachen Unterricht, der freilich *nebenbei* auch auf die Entwickelung der künstlerischen Fähigkeiten einzuwirken geeignet ist. An einer Stelle Ihrer Denkschrift, auf Seite 41, sagen Sie übrigens selbst: »Für den geographischen, wie für den historischen Unterricht wären künstlerisch ausgeführte Aquarelle (doch wohl in Nachbildung) der Wartburg, des Heidelberger Schlosses u. s. w. leicht zu beschaffen, *und viel reicher und schöner darzustellen, als durch Photographie.*« Also auch Sie ziehen die künstlerische Darstellung der mechanischen vor.

Dies führt mich auf den zweiten Punkt, die *farbigen Nachbildungen.* Da handelt es sich freilich um eine wesentliche Verschiedenheit der Anschauung, zu deren Erörterung bisher noch wenig Gelegenheit geboten war, da es sich in der Hauptsache um eine neue Sache, nämlich die mechanischen farbigen Reproduktionen handelt.

Gehen wir von den älteren Wiedergaben aus, die unter einer wesentlichen Zuhilfenahme der menschlichen Hand hergestellt worden sind. Sie finden die Farbenlichtdrucke der Firma Troitzsch viel besser als die Veröffentlichungen der Arundel Society, die heute kein Unbefangener mehr mit Befriedigung ansehe. Dem gegenüber kann ich anführen, dass ein so sorgfältig wählender Mann wie Cornelius Gurlitt den wenigen farbigen Wiedergaben, welche seiner soeben erschienenen zweibändigen »Geschichte der Kunst« beigegeben sind, vorwiegend solche der Arundel Society hat zu Grunde legen lassen. Deren Reproduktionen bieten nämlich den Vorzug, dass sie nach künstlerischen Kopien angefertigt worden sind, welche den Eindruck (aber nicht das wirkliche Aussehen) der Originale möglichst treu wiederzugeben suchen. Erst in späterer Zeit, z. B. bei der Wiedergabe des Genter Altars, hat die Arundel Society gesucht, die Wirkung eines Faksimiles zu erreichen, und ist infolgedessen ins Rohe und Unzureichende verfallen. Auch die Troitzsch'schen Blätter gehen mehr darauf aus, einen Ersatz für das wirkliche Bild, vornehmlich also zum Schmuck der Wand, wie einst die Öldruckbilder seligen Angedenkens, zu bieten, und nur ausnahmsweise gelingt es ihnen, wie z. B. in dem Christusbilde von Gabriel Max, einem ihrer frühesten Erzeugnisse, den Eindruck, den das Original macht, vermöge einer künstlerischen Übersetzung, d. h. einer Umsetzung der Töne und Vereinfachung der Formen, wirklich wiederzugeben.

Auf diese Frage näher einzugehen, bot der Kunsterziehungstag nicht den Ort. Bei der raschen Entwickelung, die das mechanische Farbendruckverfahren, d. i. namentlich

der *Dreifarbendruck*, in der letzten Zeit genommen hat, und bei der grossen Bedeutung, die ihm für die Zukunft innewohnt, ist es aber jetzt an der Zeit, sich darüber auszusprechen, in welcher Weise es künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht werden kann.

Wenn Sie die grosse farbige Reproduktion des Tizianschen Zinsgroschens, welche zu dem unglaublich billigen Preise von zwei Mark zu haben ist, entgegenhalten und sagen, dass sie »alles übertreffe, was an farbigen oder nichtfarbigen Nachbildungen alter Bilder seither dargeboten wurde«, so haben Sie vollkommen recht. Nur frägt es sich, wie viel alte Bilder für eine solche Wiedergabe geeignet sind. Der Zinsgroschen hat kein grosses Format (75 cm Höhe) und enthält nur zwei, ruhige Flächen bildende Halbfiguren. Bei der Wahl einer Grösse, die *fast die Hälfte des Originals* erreicht, konnte man einen guten Erfolg erzielen, da ein solches Bild durch eine Verkleinerung dieses Grades nicht wesentlich verändert wird. Dass Ihnen dies gelungen ist, dazu kann man Ihnen Glück wünschen. Hier kann man wirklich von einer Art Faksimile sprechen, dessen geringfügige Unebenheiten, wie z. B. an den Stellen, wo grosse Farbenmassen noch etwas hart aneinander stossen, sich gewiss bald beseitigen lassen werden. Dass man dabei, wie Sie mit Befriedigung anführen, die Pinselstriche des Malers, ja sogar die Beschädigungen des Urbildes deutlich sieht, betrachte ich freilich vielmehr als störende Begleiterscheinungen, die ohne sonderliche Mühe zu entfernen gewesen wären: denn die Pinselführung an sich, die bei hohem Auftrag der Farbe sogar Schatten erzeugt, welche in der Reproduktion noch störender wirken können als beim Original, hat für den Beschauer gar kein Interesse, und Beschädigungen bilden doch nur ein notwendiges Übel, wie z. B. gerade hier beim Zinsgroschen die Hand des Pharisäers dadurch sehr beeinträchtigt wird.

Eine so geringe Verkleinerung lässt sich aber nur bei Bildnissen und sonst bei Bildern kleineren Formats durchführen. Bei besonders einfach gehaltenen, wie z. B. den Dürer'schen Aposteln, wird diese Art der farbigen Wiedergabe sich wohl auch noch bewähren. Die grosse Masse der Altarbilder dagegen, die doch wesentlich in Betracht kommen, würde bei der starken Verkleinerung, die sie nötig machen, gar nicht zur richtigen Geltung kommen. Jedes Bild ist mit Rücksicht auf seine Grösse und die Entfernung, von der es betrachtet werden muss, vom Künstler verschieden behandelt; werden diese Bedingungen wesentlich geändert, so muss auch die Behandlungsweise eine andere werden. Wie eine Statue, die hoch oben an einer Fassade wirken soll, nur dann zur Geltung kommen kann, wenn sie grosse einfache Flächen aufweist, so muss bei starker Verkleinerung eines Bildes die Vereinfachung gleich von vornherein vorgenommen worden sein. Das Auge besorgt diese Arbeit nicht selbst, sondern empfindet die Überfüllung mit Einzelheiten als eine Störung und Beeinträchtigung der Klarheit.

Hieraus ist der Schluss zu ziehen, dass *starke Verkleinerungen, und zwar eben so wohl mit Rücksicht auf die Form wie die Farbe, nicht einfach auf mechanischem Wege vorgenommen werden können, sondern die Herstellung einer neuen Vorlage erfordern, die das Vorbild in die veränderten Bedingungen umsetzt, dann aber als treues Faksimile wiedergegeben werden kann.*

Wie weit auch hierbei noch zum Nutzen einer grösseren Treue die Photographie mit herangezogen werden kann, etwa dadurch, dass man für einen solchen Zweck die Aufnahmen, um ihnen ihre Schärfe und Härte zu benehmen, vergrössert, mögen weitere Versuche lehren; um das Dazwischentreten der menschlichen Hand oder vielmehr des menschlichen Geistes handelt es sich keineswegs, wo es nur gilt, ein richtiges Bild der Erscheinung zu geben: nur erweist sich die bisherige Art, das Bild mit allen seinen Einzelheiten zu geben, als nicht angemessen.

Dies sind die Bedenken, die ich gegen die jetzt übliche Art der mechanischen Faksimile-Reproduktion vorzubringen habe.

Was Sie sonst an praktischen Anregungen in Ihrer Denkschrift bringen, wird sicherlich von allen Seiten mit Dank entgegengenommen werden. *W. v. SEIDLITZ.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 10. 27. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ALONSO BERRUGUETE UND DONATELLO.

Die Geschichte der spanischen Plastik ist noch so wenig durchgearbeitet, dass es vielleicht erlaubt ist, eine an sich recht unbedeutende Beobachtung zur Kenntnis der Fachgenossen zu bringen.

Nach Céan Bermudez, der bis auf den heutigen Tag der ergiebigste Schriftsteller über spanische Künstler ist, kam Alonso Berruguete (geboren c. 1480 in Paredes de Nava) im Jahre 1503 nach Florenz. Er studierte eifrig die Künstler, die in dieser Stadt gelebt und gearbeitet hatten und begleitete 1504[1]) sein Vorbild Michelangelo nach Rom. Er vollendete hier, wie es heisst, ein nachgelassenes Werk des Filipp(in)o Lippi für die Mönche von St. Hieronymus. Im Jahre 1520 kehrte er nach Spanien zurück. Alonso Berruguete gilt — und zwar mit Recht — als der begabteste Vertreter des Stiles Michelangelo's in der spanischen Bildhauerkunst. Die Reliefs, die der Künstler in Alabaster für die Kathedrale zu Toledo meisselte, beweisen deutlich, dass er sich der Grundprinzipien des Florentiners bewusst geworden war. Er vermochte sich um so freier in diesen Bahnen zu bewegen, als er über eine Michelangelo in gewisser Hinsicht einigermassen verwandte künstlerische Beanlagung verfügte. Berruguete besass vor allem eine bedeutende plastische Vorstellungskraft, ein stark erregbares, phantasiebegabtes Innenleben, das den schaffenden Bildner sogar über die erlaubten Grenzen hinwegführte, wie z. B. gelegentlich der Erfindung der Holzreliefs von San Benito zu Valladolid. Endlich sei auch seines tief eindringenden Blickes gedacht, der in den Seelen der Menschen zu lesen verstand. Seine Porträts in Salamanca und Toledo thun dies dar.

Die Holzreliefs von San Benito, deren ich eben gedacht, liessen mich zuerst an Beziehungen Berruguete's zu Donatello denken. Die aller Fesseln spottende dämonische Leidenschaft, die diese Arbeiten beherrscht, erinnerte stark an die, die in den Reliefs tobt, die Donatello für die Kanzeln in San Lorenzo formte. Soweit es mir meine Erinnerung und das mir zu Gebote stehende Vergleichungsmaterial gestattete, ging ich dieser Wahlverwandtschaft der beiden Meister nach. Hierbei fand ich ein Werk



A. Berruguete, Opfer Abrahams.

1) Pasó á Roma el año 1504 en compañía de Buonarota su maestro.

Berruguete's, das eine in seine künstlerische Anschauung übersetzte »Kopie« eines Jugendwerkes Donatello's bez. Donatello's und Giovanni Rossi's ist. Ich meine das Opfer Isaaks am Campanile in Florenz. Diese Gruppe ist bekanntlich so aufgebaut, dass der Vater in Frontansicht mit scharf nach rechts gewandtem Kopfe ganz bekleidet aufrecht dasteht. Er hat das rechte Bein auf den Holzstoss gesetzt, etwas eingeknickt und zurückgenommen, das linke ein wenig vorgestellt. Isaak hat sich, ebenfalls in Vorderansicht, auf dem Holze auf das linke Knie niedergelassen, lehnt sich mit emporgerecktem Oberkörper eng an den Vater an und wendet das Antlitz im Profil nach rechts. Die linke Hand Abrahams packt im Nacken das lange Haar des Knaben; die Rechte mit dem Messer ruht auf dem rechten Oberschenkel. Im Museum zu Valladolid befindet sich eine in Rundplastik ausgeführte Skulptur, die die Opferung Isaaks zum Vorwurfe hat. Das Werk wird m. E. mit Recht Alonso Berruguete zugeschrieben. Es weist unleugbar Ahnlichkeiten mit dem Donatello'schen Marmorwerk auf. Allerdings verändert der Spanier des 16. Jahrhunderts sofort gründlich die Komposition des Florentiners des 15. Jahrhunderts. Diese Abänderungen gehen in erster Linie darauf hinaus, Leben, Bewegung in die ziemlich tote Masse hineinzubringen. Berruguete lockert deshalb zunächst den streng und eng geschlossenen Umriss des Donatello'schen Werkes auf. Sind hier die beiden Figuren unter strenger Betonung der vertikalen Linie enge miteinander verbunden, in betonter frontaler Ansicht, man möchte sagen, zusammengewachsen, so finden wir in der Berruguete'schen Gruppe die horizontale Linie als herrschend, die Umrisslinie stark bewegt. Berruguete behält die Vorderansicht des Oberkörpers Abrahams bei; nimmt aber das rechte Bein stark zurück und stellt das linke Bein weit vor und energisch zur Seite. Den Kopf hat der Erzvater stark gegen die rechte Schulter und zurück geneigt. Er schreit laut auf. Die Haltung der Arme ist fast dieselbe wie im Donatello'schen Werke; nur sind die beiden Hände eine Spanne weiter entfernt. Die Lage des Körpers Isaaks verlangte diese Änderung. Die Beinstellung Abrahams erlaubt, den Knaben in voller Seitenansicht von links nach rechts knieen zu lassen. Er kniet also auf beiden Knieen auf dem Holze vor bez. zwischen den Beinen des Vaters. Der Körper ist energisch zusammengedrückt. Der Kopf ist weit vorgestreckt, der Mund zum Schreien geöffnet, die Augen blicken starr und gross. Wie bedeutend ist hier der Gegensatz zum Donatello'schen Werke — und doch hat Berruguete das Profil des stumpf und blöde dareinschauenden florentinischen Isaak beibehalten.

Ist in charakteristischer Art und Weise der Aufbau der Gruppe umgearbeitet, das Seelenleben anders interpretiert worden, so bemerken wir auch in der bildnerischen Formengebung sehr interessante Abweichungen. Während Donatello den Körper des Erzvaters bis auf die Unterarme und Füsse bedeckt, lässt Berruguete die linke Seite des Oberkörpers, die Arme und die Beine ganz unbekleidet. Der magere, sehnige Körper ist routiniert, aber »so obenhin« gearbeitet. Dies ist ja überhaupt oft die Signatur der Berruguete'schen Skulpturen. Hastig, fast oberflächlich ist die Arbeit hergestellt, aber auch mit lodernder Leidenschaft. Berruguete ruft in erster Linie vor dieser Arbeit denselben Eindruck hervor, wie nahezu stets: Der Mann meisselt und schnitzt, als ob er sich von seinen künstlerischen Gedanken nicht schnell genug befreien könne.

Wenn also auch die beiden Gruppen in wesentlichen Punkten von einander abweichen, so ist der Zusammenhang beider doch klar ersichtlich geblieben.

BERTHOLD HAENDCKE.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Am 8. November sprach als erster Vortragender Herr v. Oettingen über »Goethe gegen Diderot«, den interessanten Gegensatz in den Anschauungen dieser beiden Persönlichkeiten beleuchtend, der zwischen ihnen auf dem Boden der damals gesponnenen Kunsttheorien mit grosser Lebhaftigkeit ausgefochten wurde. Den Anstoss dazu gaben Diderot's 1795 erschienene »Essais sur la peinture«, die aus einer Reihe von Aufsätzen, in denen er seit 1760 die Pariser Salons besprochen hatte, verbunden mit sechs Kapiteln einer Theorie der Malerei, hervorgegangen waren. Goethe las das Buch im Jahre 1796 mit nervösem Interesse und erkannte darin eine grosse Gefahr für die französische und besonders für die noch zuchtlosere deutsche Malerei. Um Diderot zu bekämpfen, begann er das Buch zu übersetzen und mit polemischen Anmerkungen zn versehen. Diese Übersetzung, 1799 in den Propyläen abgedruckt, umfasst die beiden ersten Kapitel des Buches. In dem ersten entwickelt Diderot seine Grundanschauungen über Kunst und Kunsterziehung. Er spricht ganz im Sinne der Zeit von der Natur wie von einem souveränen kapriziösen Wesen, das alles schafft, wie es will. Und so sei jedes wie es sein soll. Ihre Wirkungen seien daher, allerdings für uns nicht immer erkennbar, bis in die feinsten Teile zu spüren. Daher könnten die Künstler keine andere Aufgabe als ihre Nachahmung bis ins kleinste haben. Alte Meister nachzuahmen tauge nicht, denn, unvermögend jene Wirkungen überall zu erkennen, seien sie auf Regeln verfallen, die das Auge unterstützen sollten. Diese aber seien schlecht und der Mensch entferne sich dadurch sogar von der Natur. Der akademische Unterricht sei verfehlt, weil er Anatomie lehre und den Künstler dadurch verführe, sein an dem Muskelmann erworbenes Wissen zur Geltung zu bringen und ihn ausserdem anweise, nach Modellen in willkürlich angenommenen Stellungen Charakter und Gemüt darzustellen. Alle Manier und Schablone komme vom Meister, von der Schule und Akademie, ja von der Antike.

Goethe offenbart sich sogleich als der aus der Beobachtung schöpfende tiefere Kenner der Natur und des Menschen, indem er Diderot's These den Satz entgegenstellt: jedes Wesen ist, wie es sein kann. Die Natur wolle nichts Willkürliches, sondern kümmere sich nur um Erhaltung und Fortpflanzung ihrer normal angelegten Geschöpfe. Nur durch Widerstände werde jedes von ihnen in der Konkurrenz der Lebewesen verhindert, den in ihm liegenden Keim zu einer idealen Erscheinung in normaler Entwicklung völlig zu entfalten. Die Natur ist nach Goethe unfrei und unvollkommen; sie stellt die Dinge gleichgültig und seelenlos nebeneinander. Der Künstler, ihr Erbe, ist ihr überlegen, einmal durch das schöne Vorrecht, seine

Geschöpfe zu beseelen und »mit Effekt auszustatten«, und zweitens dadurch, dass er die Dinge nur nach der Oberfläche bildet und so die Freiheit gewinnt, sie in vollendeter Gestalt zu geben. Daraus zieht Goethe freilich die missliche Folgerung, dass der Künstler nun auch verpflichtet ist, Vollstrecker der Ideen der Natur zu sein. Er dürfe daher nichts als das Gesunde und Vollkommene machen, und müsse das Unvollkommene beiseite lassen. Für eine so gewaltige Aufgabe braucht der Künstler nach Goethe Regeln, aber nicht aus der Theorie, sondern aus der künstlerischen Tradition von Generationen geschöpfte, die ihm zeigen sollen, was er zu erstreben und was zu vermeiden habe. Kunst und Natur, die Diderot »amalgamieren« will, sind nach Goethe's Wort keineswegs eins, sondern stehen in prinzipiellem Gegensatz. Der Künstler hat ein anderes Ziel — die Beseelung — und will sein Werk nicht neben das der Natur stellen.

Zum Schluss giebt Goethe zu, dass der französische akademische Lehrgang pedantisch sei, lehnt jedoch die Meinung ab, dass ein selbstergriffener Weg der beste sei und alles Schlimme von der Schule komme. Ein Kunstwerk, das ideale Formen zeigt, könne Lob verdienen, auch wenn in ihm fast alle Natur erloschen sei, ein Satz, den er selbst paradox nennt und den auch wir nur als einen solchen werden hinnehmen können. Denn durch die Vorschrift, dass der Künstler nur Idealgestalten darstellen solle, würde dieser in einer für unsere heutige Empfindung unerträglichen Weise beengt werden. Wenn wir auch das Hässliche auf uns wirken lassen, ohne davon niedergedrückt zu werden, so beruht das auf einer Entwicklung, die wir seitdem durchgemacht haben und zum grossen Teil wieder Goethe selbst verdanken.

Hierauf folgte ein Vortrag des Herrn Warburg über »flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480«. Um den Einfluss jener auf diese richtig abzuschätzen, kommt es zuerst darauf an, die persönlichen Vermittler festzustellen. Als solche kommen vor allem die Vertreter der Medici in Brügge in Betracht, von denen Tommaso Portinari als Besteller des Triptychons des Hugo v. d. Goes von S. Maria Nuova bekannt ist, aus dem Ghirlandajo die Gruppe der anbetenden Hirten für das Bild der Sassettikapelle entlehnt hat. Die noch nie gestellte Frage nach dem Entstehungsjahr der Arbeit des H. v. d. Goes findet ihre Beantwortung durch eine von dem Bruder des Tommaso für die Steuerliste (Kataster) von Florenz im Jahre 1480 gemachte Altersangabe über die einzelnen Familienmitglieder. Denn da auf den Flügeln des Triptychons neben Tommaso und seiner Gattin (Maria Baroncelli) nur die vor 1475 geborenen Söhne Antonio und Pigello und die älteste Tochter Maria mit den Namensheiligen dargestellt sind, ergiebt sich eben dieses Jahr als Entstehungszeit des Bildes. Um 1480 hört die Geschäftsverbindung Tommaso's mit den Medici auf, und 1482 tritt Maria Portinari ins Kloster ein. Damals muss also die Familie nach Florenz übergesiedelt und mit ihr wird auch das Bild dahin gekommen sein. Zu den Portinaris steht auch ein anderes flandrisches Werk, ein Bildnis aus dem Spital von S. M. Nuova, in Beziehung, das neben dem heiligen Benedetto wahrscheinlich den gleichnamigen Neffen Tommaso's darstellt. Ein in den Uffizien befindliches Doppelporträt bietet durch die Wappen der Besteller eine Handhabe zur Bestimmung der Dargestellten. Dasjenige des Mannes weist auf die Familie der Bandini Baroncelli hin, und aus dieser, über die wir die Geschichte des Scipione Ammirato besitzen, kann nur ein gewisser Pierantonio, der Nachfolger Portinari's in Brügge, der eine Maria Bonciani zur Gattin hatte, in Betracht kommen, da das Wappen der Frau diesem Geschlecht gehört. Zu einem ebenso sicheren Ergebnis gelangt man endlich hinsichtlich des berühmten Weltgerichtsbildes des Hans Memling, das, für Florenz bestimmt, im Jahre 1473 mit der Galeere, auf der es abgeschickt worden war, in die Hände des Hanseatischen Freibeuters Paul Benecke fiel und dadurch nach Danzig in den Besitz von dessen Rhedern kam, die es in der Marienkirche aufstellten. Hier giebt wieder die Wappenkombination den gewünschten Aufschluss. Das Wappen des Mannes stimmt mit dem der Familie Tani überein, das andere weist auf die Familie der Tazzi oder Tanagli hin. Und ein Angelo Tani, der nach den Florentiner Steuerlisten 1466 eine Caterina Tanagli, eine aus den Briefen der Mutter des Filippo Strozzi wohlbekannte Persönlichkeit, geheiratet hat, war, wie aus burgundischen Urkunden und aus den im Florentiner Archiv erhaltenen Geschäftsverträgen hervorgeht, vor Tommaso P. mit der Vertretung der Medici in Brügge betraut. Das erklärt zugleich den Gegenstand des Bildes, auf dem sein Namensheiliger, der Erzengel Michael Angelo, den Mittelpunkt bildet. Ausser bei der Verfolgung dieser persönlichen Beziehungen hat das Florentiner Archiv dem Vortragenden auch neues Material für den zweiten Teil seiner Aufgabe, die in der Durchforschung des Kunstbesitzes der Medici nach den alten Inventaren besteht, durch die Entdeckung eines solchen der Villa Careggi aus dem Jahre 1482 geliefert. Es bietet manche Ergänzungen zu einem schon von Müntz veröffentlichten Inventar derselben Villa von 1512 und führt unter der ausdrücklichen Bezeichnung als »flandrische Tuchbilder« sechzehn Gemälde an. Davon sind auffallenderweise zehn weltlichen Inhalts, so z. B. eine Gesellschaft, die »morresca« tanzt, wodurch man unwillkürlich an die ganz von burgundischer höfischer Kultur abhängigen Baldinistiche erinnert wird. In einer Beschreibung bacchanalischer Figuren im Pal. Riccardi, die eine Quaresima umgeben, hat schon J. Burckhardt zweifellos richtig eine Verspottung der Figur der Fastenzeit erkannt. Dazu bieten ein irrigerweise »Squarcione« benannter Stich in Florenz und die Darstellung einer Fastnachtsprozession, die der Vortragende in Amsterdam fand, analoge Belege. Das von den Italienern als spezifisch flandrisch empfundene Thema aber war der »Hieronymus im Gehäus«. So malte diesen Ghirlandajo in engem Anschluss an die Flandrer, ihre Kleinmalerei eigentlich nur in grossen Massstab umsetzend, Botticelli dagegen in Konkurrenz mit ihm S. Agostino ganz im Sinne der italienischen Kunst in pathetisch bewegter Auffassung. Im Gegensatz zu dieser war es die seelische Interieurstimmung, welche die Italiener den Flandrern abzugewinnen trachteten, ohne dass dieses Streben eine nachhaltige Wirkung hinterliess. *O. W.*

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Festsitzung am 13. Dezember wies Professor Petersen zunächst auf die Bedeutung Winkelmann's hin, der die Gesamtheit der antiken Kunstgeschichte ins Auge gefasst hatte, während heute die Spezialforschung bemüht ist, die Grenzen des Forschungsgebietes räumlich, zeitlich und sachlich zu erweitern. Anknüpfend an den 70. Geburtstag von Alexander Conze, einen Tag nach dem Geburtstage Winckelmann's, gab der Vortragende ein kurzes Bild der Schaffensthätigkeit des verdienstvollen Gelehrten, die vor allem die Inseln des Thrakischen Meeres, Samothrake und Pergamon umfasst hat. Nach einem Hinweis auf die ausgehängten Tafeln des neuen Heftes der vom Institut herausgegebenen antiken Denkmäler, wurde der durch den Tod ausgeschiedenen und der neugewählten Mitglieder des Instituts gedacht.

Dann erhielt Professor Löwy das Wort, welcher als Schüler Conze's die von diesem zuletzt behandelte Statue eines Adoranten im Berliner Museum besprach. Professor

Löwy wies überzeugend die grosse Ubereinstimmung der Berliner Bronze mit dem Apoxyomenos des Lysippos nach. Er vertrat die Ansicht, dass der betende Knabe aus der Schule des Lysippos stammen müsse und führte die Ähnlichkeit beider Statuen im einzelnen aus: in der Bewegung des Körpers, im Umriss der vorderen und hinteren Seitenansicht, in der Modellierung von Kopf und Haar.

Professor Petersen teilte aus seinen Untersuchungen über die Ara Pacis Augustae mit, welche demnächst in einer Conze gewidmeten Publikation des österreichischen archäologischen Institutes, erscheinen werden. Er berichtete zunächst über die Ausgrabungen und Auffindung der Fragmente, zuerst ums Jahr 1560, dann 1598 und zuletzt im Jahre 1859. Er wies den jetzigen Aufbewahrungsort der einzelnen Reliefstücke nach: in Rom, Florenz, in Wien und England. Dann berichtete der Vortragende über den Beginn der Ara Pacis-Forschung durch F. von Duhn und seine eigenen früheren Arbeiten im Jahre 1894, deren Resultate durch die jüngsten Forschungen bestätigt worden sind. Ein abschliessendes Resultat allerdings konnte Professor Petersen auch jetzt noch nicht vorlegen; er betonte vielmehr, der Hauptzweck seiner Publikation könne nur der sein, die Berechtigung der Forderungen klar zu machen, auf deren Erfüllung alle weiteren Untersuchungen sich gründen müssten. Diese Forderungen seien folgende: Eine erschöpfende Ausgrabung am Palazzo Fiano, dem ursprünglichen Standort der Ara Pacis; die Zurückführung der Florentiner Reliefs nach Rom; die Herausnahne der an der Gartenfassade der Villa Medici eingemauerten Stücke. Die weltgeschichtliche Bedeutung dieses Denkmals sei so gross, dass die Erfüllung dieser Desiderata ein Anliegen der ganzen gebildeten Menschheit genannt werden dürfe. Aus der vornehmen Publikation lag den Anwesenden eine Tafel vor: die Rekonstruktion des Aussenfrieses der Rückseite, die namentlich durch Professor Hülsen's scharfsinnige Beobachtungen seit 1894 besondere Bereicherungen erfahren hat. Es sind dies zwei Reliefplatten, hoch oben an der Gartenfassade der Villa Medici eingemauert, welche erst im vergangenen Sommer dank des Entgegenkommens des Direktors der Académie Française M. Guillaume und des Generaldirektors der italienischen Museen Commendatore Fiorilli von Professor Petersen aufgenommen und mittels eines Gerüstes aus der Nähe studiert werden konnten.

Der Vortragende gab dann zunächst ein Bild des ganzen Baues und beschrieb die Marmoreinfassung des quadratischen Altarhofes, deren Gliederung inwendig und auswendig dieselbe ist. Nur ist der Schmuck innen einfacher als aussen: Fruchtkränze innen über einer hohen Marmortäfelung, aussen Festzüge und Kultushandlungen. Die Frontwände waren durch Pilaster dreigeteilt, die Seitenwände ungegliedert. Die Anordnung des ganzen Frieses ist augenscheinlich nach dem Parthenonfries erdacht; dies Vorbild aber wurde an der Rückseite vollkommener festgehalten als vorne. Dieser Rückseite des Altarbaues widmete Professor Petersen den Schluss seiner Ausführungen. Grosse Fragmente der hier angebrachten Darstellungen haben sich noch in den Uffizien, im Thermenmuseum und der Villa Medici erhalten. Man sah in der Mitte Götterdarstellungen: Tellus zwischen den Wachstum fördernden »Aurae«, die eine über quellendem Süsswasser, die andere über öder Salzflut. Fast vollständig zusammenzusetzen ist der Friesteil rechts daneben: ein Opfer am Altar der Tellus mit dem Tempelchen der Penaten im Hintergrunde. Es fehlt nur der Opfernde selbst, der Kaiser Augustus, vorhanden aber ist hinter ihm der Tempel des Mars und hinter diesem ein Teilnehmer des Festzuges, der den Übergang bildet zur Prozession der linken Seitenwand. Gegenüber am linken Ende erhielt sich der Tempel der Magna Mater und neben ihm nach innen der Kaiser selbst. Die grössere Lücke zwischem dem Mater-Tempel und dem Tellus-Relief ist nach einer Vermutung Hülsen's mit dem Vesta-Heiligtum auszufüllen und diese Vermutung bestätigt sich durch die Gegenüberstellung von Vesta und Penaten und die topographische Reihenfolge der sämtlichen dargestellten Heiligtümer: Mater-Tempel beim Haus des Augustus auf dem Palatin, an dessen Fuss der Vesta-Tempel; auf der Velia am Wege zu den Carinen der Penaten-Tempel, auf den Carinen der Altar der Tellus, über diese hinaus am Wege zur Ara Pacis der Mars-Tempel im Forum Augustum. — In der nächsten Adunanz wird Professor Petersen den Vortrag über seine ergebnissreichen Untersuchungen an der Ara Pacis Augustae fortsetzen. *E. St.*

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dom. Der Dom zu Meissen soll bekanntlich restauriert, ausgebaut werden; die Mittel dazu sind zum grossen Teil durch Lotterien aufgebracht. Pläne zum Ausbau sind durch einen Wettbewerb zwischen hervorragenden Gothikern beschafft worden, von denen im vorigen Jahre zwei, nämlich die Herren Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe und Professor Linnemann zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert wurden. Beide Künstler haben daraufhin nochmals, im Laufe dieses Frühjahrs, den Dom gründlich studiert und dann ihre umgearbeiteten Pläne an den Vorstand des Meissner Dombauvereins eingesendet. Professor Linnemann hat eine dreitürmige, Oberbaurat Schäfer eine zweitürmige Lösung gegeben. Linnemann hat sich jedoch in einer gedruckten Beilage völlig zu der Anlage eines Mitbewerbes bekannt, nachdem er dessen Schauseite gesehen hat. Er sagt, Schäfer habe das Unmögliche möglich gemacht mit einer »wahrhaft genialen Divinationsgabe«, die nur auf Grund so tiefgehender und unablässiger Studien möglich sei, wie sie Schäfer zu Gebote ständen. Es gebe keinen anderen, weder in Deutschland noch anderswo, der einer solchen Leistung fähig wäre, und es sei als ein Glück zu betrachten, dass eine solche einzige Kraft zur Hand sei in dem Augenblicke, wo es endlich mit dem Ausbau und mit der Restaurierung des Domes Ernst werde. Geheimrat Wallot nannte Schäfer's Plan ebenfalls eine ausgezeichnete, wundervolle Arbeit. In der Sitzung des Vorstandes des Meissner Dombauvereins am 16. Dezember sprachen sich nun allerdings die anwesenden Architekten grundsätzlich für einen dreitürmigen Ausbau aus. Indes wurde doch schliesslich einstimmig beschlossen, der bevorstehenden Mitgliederversammlung des Dombauvereins zu empfehlen, sie solle den Entwurf Schäfer's annehmen, diesem aber anheimgeben, die vom kunstgeschichtlichen Standpunkte erhobenen Bedenken gegen eine zweitürmige Anlage zu erwägen. Die Hauptversammlung findet am 28. Dezember, abends 8 Uhr, in der technischen Hochschule zu Dresden statt. ∽

Koblenz. *Die Wiederherstellung der alten Burg* ist im vergangenen Jahre endlich zu Ende geführt worden, und damit ist das wichtigste geschichtliche Denkmal und zugleich das älteste Profanbauwerk der Stadt, das vor wenigen Jahren noch auf das äusserste bedroht und in seinem ganzen Bestande gefährdet war, hoffentlich dauernd gerettet und erhalten.

Die Burg ist schon durch die Veröffentlichung von Arntz in der Zeitschrift für Bauwesen 1896 weiteren Kreisen bekannt geworden. Aber erst die sorgfältigen Untersuchungen und Aufnahmen der letzten Jahre während der Wiederherstellungsarbeiten haben die Baugeschichte vollständig klären können. Es ist vor allem der merkwürdige Nachweis gelungen, dass der älteste romanische Palas in

dem späteren Burggebäude versteckt war und in den folgenden Jahrhunderten auf drei Seiten einfach zugebaut wurde. Unter dem Kurfürsten Johann VI. von der Leyen (1556 bis 1567) wurde der südöstliche Teil mit den schönen Renaissanceformen, unter Kurfürst Johann Hugo v. Orsbeck (1676 bis 1711) der südwestliche Barockflügel angefügt. Die Burg befand sich seit dem Jahre 1806 in Privatbesitz und es lag die grosse Gefahr vor, dass sie bei dem raschen Wachstum der Stadt zur Mietkaserne umgebaut oder ganz abgerissen werden würde. Durch das Entgegenkommen der Erben des 1892 verstorbenen Geheimrats Schaaffhausen gelang es in letzter Stunde 1897, die ganze Burg für die Stadt zu erwerben zum Gesamtpreise von 145 000 Mark, wobei der Staat und die Rheinprovinz je 37 500 Mark beitrugen. Die Stadt hatte ausser dem Rest von 70 000 Mark noch 40 000 Mark für die Instandsetzung beizutragen. Ueber die Instandsetzung, die in den Jahren 1898 bis 1900 stattfand, hat der verdienstvolle Leiter der Arbeiten, der Stadtbaurat Maeckler, in dem fünften Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz einen eingehenden reich illustrierten Bericht veröffentlicht. Von einer Rückversetzung in den mittelalterlichen Zustand wurde von vornherein ganz Abstand genommen, nur die Wiederherstellung des Zustandes, den die Instandsetzung nach der grossen Zerstörung von 1688 geschaffen hatte, wurde angestrebt. Auch hier konnte man sich auf die notwendigsten Arbeiten beschränken. Der ganze Umriss ist in der Hauptsache nur dadurch verändert, dass an Stelle der stumpfen Turmhauben die hübschen welschen Hauben mit offenen Laternen aufgesetzt worden sind, die die Burg vordem besass, und dass die hässlichen modernen Fabrikgebäude, die vorher den Bau einengten, ganz verschwunden sind. Neben dem alten Gymnasium und dem Schöffenhaus bildet die wiederhergestellte alte Burg heute in der Moselfront der Stadt Koblenz das wirkungsvollste Schmuckstück.

CLEMEN.

NEKROLOGE

Kopenhagen. In Ergänzung unserer neulichen kurzen Todesnachricht geht uns über den Bildhauer *Theobald Stein* noch folgende Mitteilung zu. Den 7. Februar 1829 als Sohn des hochangesehenen Anatomen Stein geboren, wurde er frühzeitig Schüler des trefflichen H. V. Bissen und gewann schon als zwanzigjähriger Jüngling in der akademischen Ausstellung mit seiner Reliefkomposition »Jason mit dem goldnen Vliess« allgemeine Anerkennung; von seinen späteren Werken sind als besonders bemerkenswert zu nennen »Neapolitanischer Knabe mit Wasserkrug«, 1860, »Loke und Sigyn«, 1862 (Nationalmuseum zu Kopenhagen), Porträtstatue des Dichters Ludwig Holberg (kgl. Theater), das Monument des Seehelden Niels Juel und dasjenige des Malers A. J. Carstens. Noch in den späteren Jahren entfaltete Stein eine sehr umfangreiche Wirksamkeit und leistete sowohl als Porträtkünstler wie im Gebiete der monumentalen und genrehaften Kunst manches von Wert. Ein ausgeprägt origineller und energischer Geist war er zwar nicht; trotzdem verdient er kraft seiner Leichtigkeit und Geschmack in der Komposition, sowie seiner soliden Tüchtigkeit der Mache in der Kunstgeschichte Dänemarks genannt zu werden. *S. M.*

Düsseldorf. Am 7. Dezember verschied der Landschaftsmaler *Heinrich Ludwig Frische,* im Alter von nahezu 71 Jahren. Er war ein charaktervoller Landschafter alter Schule, ursprünglich Autodidakt, später unter Gude gebildet; seine Werke haben in viele öffentliche Galerien Eingang gefunden.

PERSONALIEN

An die Stelle Karl Hoffacker's ist A. Lüthi, der als Glasmaler in kunstgewerblichen Kreisen sehr geschätzt ist, zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Zürich ernannt worden.

An die Stelle Eugen Bracht's ist Professor Friedrich Kallmorgen aus Karlsruhe als Leiter des Ateliers für Landschaftsmalerei an die Berliner Akademie berufen worden. Zu dieser Wahl können wir der Akademie nur gratulieren.

An die Stelle Karl Justi's ist Professor Paul Clemen auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Bonner Universität berufen worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Fresko von Federigo Zucchero ist, wie aus Venedig gemeldet wird, in der dortigen Kirche S. Francesco della Vigna entdeckt worden. Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und ist 4 m hoch und 3,2 m breit. Es scheint sich um eine sehr schwache Arbeit zu handeln, über die wir uns noch spätere Mitteilung durch unseren venetianischen Korrespondenten vorbehalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Stuttgart. Die königliche Altertumssammlung hat wieder eine ausserordentlich interessante Bereicherung erfahren durch die ihr überwiesenen *Funde aus der Römerzeit,* die jüngst bei Neuhausen auf den Fildern, dem weitgestreckten hügeligen Gebiet in der Nähe von Stuttgart, gemacht wurden. Als im Wald die Arbeiter im steinigen Untergrund arbeiteten, um Material zur Verschotterung der Landstrasse zu finden, stiessen sie auf Mauerwerk, das nach seiner Blosslegung einen oblongen Bau von fast vier Metern Länge und etwa drei Metern Seitenbreite erkennen liess, dessen Mauern in einer Höhe von etwa einem viertel Meter Höhe erhalten sind. Zum Teil innerhalb, zum Teil ausserhalb dieses ummauerten Grundes fand man nun vier Hochreliefbilder des Merkur, nämlich vier Köpfe, die durch den Flügelhut ganz unzweifelhaft als Merkurbilder gekennzeichnet sind. Zwei von diesen Bildern sind durchaus gut erhalten, bei den beiden anderen wurden im Gesicht einige Absplitterungen festgestellt. Ferner fand man die die Füsse enthaltende Partie der vier Götterbilder; neben zweien von ihnen sind die Vorderbeine eines Bocks, der bekanntlich dem Merkur geheiligt war, zu sehen. Im Erdboden zerstreut lagen viele Bruchstücke von Körper- und Gewandteilen, die aber trotz aller daran gewendeten Mühe sich nicht zu einem zusammenhängenden Ganzen aneinanderfügen liessen. Ohne Zweifel gehörten die Baureste einem kleinen Merkurtempel an, von dem in vielen früher aufgedeckten Inschriften als »aedes Mercurii« die Rede ist. Dieser bei Neuhausen aufgefundene Merkurtempel befindet sich in nächster Nähe des sog. »Römerhauses«; es sind dies die Baureste eines aus der Römerzeit stammenden Gebäudes, die längst bekannt, zum Teil aber heute noch nicht blossgelegt sind, wohl aber durch Einfriedigung vor unberufenen Besuchern und mutwilligen Zerstörern geschützt werden. Vor kurzem fand man übrigens ganz in der Nähe des Römerhauses das Bruchstück eines Reiters von einer sog. Jupitersäule. Auch dieses Fundstück ist den Sammlungen in Stuttgart einverleibt worden. (Voss. Ztg.)

Florenz. In den Uffizien sind neben dem Saal der Niobiden zwei grosse Säle mit Oberlicht hergerichtet worden, welche zur Aufnahme von Gemälden der flämischen Meister dienen sollen. In dem einen derselben wird das Presepe des Hugo van der Goes von S. Maria Nuova seine end-

gültige Aufstellung finden; der andere Saal soll vor allem dem Genius von Rubens gewidmet werden. Die beiden Kolossalgemälde, die zu der grossen Serie im Louvre gehören, welche die Thaten Heinrich's IV. von Frankreich verherrlicht, waren bis heute sehr ungünstig im Saal der Niobiden aufgehängt. Sie sind von den Malern Grassi, Parigni und Vermehren verständnisvoll gereinigt und restauriert worden und haben einander gegenüber im zweiten der flämischen Säle ihren Platz gefunden. Es sind die beiden riesigen Gemälde, welche Heinrich's IV. Sieg bei Ivry und seinen Einzug nach der Schlacht in Paris darstellen, Meisterwerke von Rubens, die er nicht vollendet hat, die heute nach der Reinigung in kunstvoll erneuerten Rahmen den Beschauer durch die Herrlichkeit der Komposition und die Pracht der Farben überraschen. Als Mittelstück, dem Eingang gegenüber, wird das Reiterbildnis Philipp's IV. dienen, das früher dem Velasquez und heute der Schule des Rubens zugeschrieben wird und jetzt noch in der Sala del Baroccio hängt. Rechts daneben ist ein Doppelbildnis von zwei vornehmen jungen Engländern aufgehängt, von van Dyck selbst gemalt oder aus seiner Schule, welches die Galerie-Direktion schon vor vier Jahren erwarb, aber noch nicht ausgestellt hatte. Links gegenüber soll der Bacchus des Rubens Platz finden. Die vielen Veränderungen und Verbesserungen in den Uffizien verdankt die Galerie dem Eifer ihres Direktors Ridolfi. Trotzdem bleiben noch mancherlei Wünsche unerfüllt, und besonders im Palazzo Pitti scheint das Eingreifen einer ordnenden Hand seit lange erwünscht. Zunächst soll jetzt in den Uffizien die Neuordnung der toskanischen Schule in Angriff genommen werden. *E. St.*

Wien. Die *Preyer'sche Gemäldegalerie*, ausgezeichnet durch vorzügliche Stücke moderner französischer Landschafter und alter Holländer ist an den amerikanischen »Kupferkönig« Clark in Montana für $1^1/_2$ Millionen Kronen verkauft worden.

Wien. Im Künstlerhause ist jetzt ein reicher Vorrat von Bildern angesammelt. Das Erdgeschoss enthält die Herbstausstellung der Genossenschaft (599 Nummern), im ersten Stock aber sieht man eine *Defregger-Ausstellung*, die 124 Nummern zählt. Professor Franz von Defregger, eine der sympathischsten Erscheinungen der neueren deutschen Malerei, ist erst voriges Jahr in Berlin durch eine Ausstellung in der Akademie geehrt worden, jetzt widerfährt ihm in Wien ein Gleiches. Eine abgeschlossene, in sich gefestete Künstlernatur, die sich ihre eigene Vision von der Welt geschaffen hat, bleibt von wechselnden Zeitströmungen unberührt. Sie ist der lebendige Ausdruck ihrer Zeit und bleibt als Persönlichkeit souverän. Wenn man unter Defregger's Bilder tritt, ist man in eine Zeit versetzt, in der es als höchstes Lob hiess: »Das kann man getrost neben einen alten Meister hängen«. So auszusehen wie ein alter Meister, wie ein ehrwürdiges Galeriebild, galt als Ideal. Erreicht wurde es ja (glücklicherweise) nie, denn die Zeit hat auch unter der vorgenommenen Larve ihre eigenen Gesichtszüge behalten. Ein Bild aus der Pilotyschule ist nicht zu verkennen, und ebensowenig die neuen, eigenen Züge, die Defregger in diese Schule gebracht hat. Sogar in ihre Farbe, deren weichliche, braun dunkelnde Harmonie Defregger durch das resche Grau, Grün, Weiss und Schwarz seiner tirolischen Natur und Volkstracht plötzlich aufgefrischt hat. Gleich im »Letzten Aufgebot«, dessen Skizze hier zu sehen, bricht diese neue, weniger atelierhafte Scala entschieden durch. München lasirte dann freilich darüber, und wenn man ein Hauptbild des Meisters, wie den »Schmied von Kochel« (1881) sieht, wo alle Farbigkeit doch vom Braunen kommt und zum Braunen geht, ist die damalige München-Wiener Tonart nicht zu verkennen. Innerhalb dieser aber hat Defregger ein Jahrzehnt gehabt, in dem er eine besondere Vollblüte üppiger, sammtiger, lichtsatter Tonschönheit zeigt. Das waren die Siebzigerjahre. Ein Wiener Auge erkennt in ihr sofort den Einfluss Pettenkofen's und namentlich Passini's, dessen gleichsam in stetem Schmelzen begriffene Kraftfülle von einigen Bildern Defregger's erreicht ist. So namentlich vom »Zitherspieler« der kaiserlichen Galerie (1876), der bei Herrn Gustav Geipel in Asch eine kleine Variante (1877) von fast gleicher Schönheit hat. Zu dieser Zeit ist Defregger breit, tief, wuchtig, tonschön. In anderen Bildern dieser Periode erkennt man aber auch deutlich sein Ringen nach diesem Ziele. Er hat eine altwienerische Buntheit der Lokalfarben zu überwinden und wird im Streben nach Tonstärke schwer. Es ist ganz dasselbe Ringen, wie es seinerzeit bei Pettenkofen festzustellen war, wenn man in der posthumen Ausstellung seine verschiedenen Versionen des »Marktes von Szolnok« verglich, der ihm ein lebenslängliches malerisches Problem blieb. Selbst in einigen sehr berühmt gewordenen vorzüglichen Bildern dieses Decenniums trifft es der Künstler mit der Farbe nicht immer so vollkommen, wie bei dem Zitherspieler. Man sehe etwa den »Liebesbrief« (Baron Königswarter), ein in der Charakteristik höchst liebenswürdiges, in den Typen glückliches, auch in der Farbe gutes Bild, das aber doch zu sehr ins Lohbraune fällt, und sogar mit den blühenden Teints der Mädchen. Die eigentliche Kraft Defregger's liegt doch in der angestammten Echtheit seiner Charakteristik, im gesunden Realismus seines Zeichnens und Bildens und in dem Volkston, den er immer gleich treuherzig anschlägt. Für das Heroische fehlt ihm die richtige Grösse, wie sich selbst an seinem monumentalen Andreas Hofer im Königsberger Museum zeigt. Im historischen Genre dagegen ist er reizvoll, mannigfaltig, natürlich. Seine »Heimkehr des Landsturms« z. B. mit Tanz und Juchhe erinnert mich merkwürdig an die Wallfahrerscene in Anzengruber's »Kreuzelschreibern«. Eine so volksecht wie die andere. In diesem Sinne sind auch seine Porträts vortrefflich (Prinzregent Luitpold, auch das Selbstporträt), die Farbe ist bei ihnen nicht wesentlich, während die Modernen gerade in der Farbe die Seele des Individuums anklingen lassen. Die ausgestellten Bilder reichen bis 1901 herauf, mit einer Wallfahrerscene, die etwas hart und bunt geraten ist, und einer der Erzherzogin Elisabeth gehörigen Anbetung der Hirten, deren Reiz in einem Anklang an die schlichten Scenen der Kreuzwegstationen besteht.

In der Herbstausstellung machen sich besonders einige Künstler geltend, die mit ganzen Sammlungen auftreten. Hugo Darnaut füllt ein Kabinett mit feinen Stimmungslandschaften. Seitdem er Schindler's ehemaliges Heim in einem alten ländlichen Schlosse des Fürsten Liechtenstein zu Plankenberg bezogen hat, ist auch sonst Schindler'scher Geist über ihn gekommen. Er hat sich in die heimatliche, niederösterreichische Landschaft vertieft, die er allerdings schwermütiger auffasst und weniger mannigfaltig behandelt als sein Vorgänger. Dämmerungen, Abend- und Herbststimmungen kommen am häufigsten vor, und zwar mehr mit zierlichen Wirkungen, obgleich seine Handschrift jetzt breit genug ist. Immerhin findet sich eine Anzahl Bilder (»Gewölk nach dem Regen«, »Waldfriede«, »Gehöft in der Haide«), wo er tiefer und saftiger wirkt. Diese Stücke gehören zum Besten, was die Wiener Landschaft jetzt hervorbringt. In dem jungen Ludwig Koch wächst ein neuer Sport- und Militärmaler auf, der sich am liebsten in Aquarell und Gouache tummelt. Seine Gefechtsscenen haben viel Animo, seine Pferdeporträts sind virtuos detailliert und eine grosse Uniformscene vom Kaisermanöver

zu Jaslo (1900) ist schon durch die vielen Porträts (und die mit ausgestellten Studien dazu) interessant. Ähnliche Serien bringen J. Nep. Geller, der in Wiener Veduten geschickt ist, jetzt aber mit Vorliebe die Auen des Praters mit ihrem bunten Kinderleben in neupariserischen Beleuchtungen gouachiert; dann Karl Pippich, einer der begabtesten Wiener Vedutenmaler, der namentlich die »Terrainbewegung« bei Anlage der Stadtbahn und Wienregulierung in zahlreichen aktuellen Bildern dargestellt hat; endlich Jehudo Epstein, ein verwegener, ganz junger Kolorist, der aus Italien zahlreiche Studien, auch sehr gute römische in Bleistift, heimbringt. Aus der älteren Generation zeigt sich wieder einmal, nach langer Zeit, Franz Zverina, dessen originelle Zeichnungen, auch mit Farbe gehöhte, aus südslavischen Landen (Bosnien, Montenegro u. s. w.) noch immer anziehen. Unter den verstreut auftretenden Arbeiten erwähnen wir einige Porträts von Temple, den beiden Ajdukiewicz (elegantes Reiterbildnis des Kaisers), David Kohn (Rotstiftbild des Unterrichtsministers), Genrebilder von Egger-Lienz, Homolac, Jungwirth, Joanowits, Hedwig v. Friedlaender, Hessl, Landschaften von August Schaeffer, der seit zwei Jahren ein neuer Mensch geworden ist und durch originelle Stimmungsbilder erfreut, von Hudecek, Zoff, Zetsche, Tomec, Fechter und Ribarz. Diese Künstler sind schon bei anderen Anlässen gewürdigt worden. Auch die Plastik bietet einige interessante Nummern. Zumbusch's Generalsbüste ist eine treffliche Arbeit. Die sehr begabte Elsa von Kalmar hat diesmal den poetischen Einfall, die istrischen Küstengebirge in Gestalt von zwei hingelagerten männlichen Akten von allerflachster linearer Behandlung zu symbolisieren. Wer hätte nicht schon bemerkt, wie viel Anthropomorphes manche Gebirgslinien haben? Schliesslich sei Anselm Zinsler erwähnt, der in seiner gehärteten Wachsmasse eigentümlich polychromierte Gebilde schafft.

Ludwig Hevesi.

Die internationale Kunstausstellung in Turin für dekorative Kunst 1902 wird eine namhafte Unterstützung durch das Deutsche Reich finden. 50000 Mark fordert die Regierung dafür vom Reichstage. H. E. v. Berlepsch, in dessen Hand die künstlerische Leitung der deutschen Abteilung liegt, ist gegenwärtig schon in Turin mit den Vorarbeiten beschäftigt.

Die Gemälde der Galerie San Fernando in Madrid werden jetzt auf Betreiben des neuen Prado-Direktors Villegas in den Prado übergeführt.

Böcklin's Pest wird ihren dauernden Platz im Museum zu Basel erhalten, für das sie durch die Gottfried Keller-Stiftung angekauft ist.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Versteigerung der Sammlung Weiller brachte 293000 Frcs. Der Clou des Tages war die Skizze von Puvis de Chavannes zu seinem Fresko »Ludus pro patria«. Das Stück brachte 40000 Frcs. Ferner noch einige Hauptpreise: Boudin, Bucht, 5600, Cazin, Flussmündung, 11000, Corot, Inneres eines Pachthofes, 23000, Dagnan-Bouveret, Der Schmerz des Orpheus, 7000, Jongkind, Gerberei, 6000, Lépine, Kanal in Caen, 8050, Monet, Bahnhof Saint Lazare (Paris), 8100, Wasserbecken bei Argenteuil, 12000, Die Kathedrale zu Rouen abends, 13000, Puvis de Chavannes, Die Familie, 10500, Thaulow: Apsis der Kirche bei Dieppe, 4800; Drei Zeichnungen von Detaille wurden 1050 (preussische Trompeter), 1100 und 1120 Frcs. bezahlt. Auf einer anderen Versteigerung zahlte man kürzlich für das Bildnis der Frau von Staël von Ingres 12000 Frcs. und für einen Ziem 5400 Frcs., für Monet 6900.

London. Pierpont Morgan hat wieder einen Rekord aufgestellt. Der Buchhändler Quaritch war nämlich so glücklich, ihm für seine Bibliothek ein gedrucktes Buch für 105000 M. zu verkaufen, welcher Preis als »noch nie dagewesen« bezeichnet wird. Es ist das ein von Fust & Schöffer 1459 gedruckter Psalter, der wesentlich besser, als die wenigen andern bekannten Exemplare erhalten ist. Leider ist Herrn Morgan aber auch ein Missgeschick passiert: das von ihm mit 650000 Frcs. bezahlte Bildnis der Herzogin Devonshire von Gainsborough ist als unecht erkannt worden und zwar soll die Nase der Dargestellten nicht die Hand des Meisters aufweisen. Um so echter wird voraussichtlich die Nase sein, die Herr Morgan dem Kunsthändler, der ihm das Bild verkauft hat, erteilt haben wird.

VERMISCHTES

Paris. In den Kreisen der hiesigen Sammler ist man lebhaft erregt über einen Ankauf, den die Marchesa Arconati soeben in Florenz gemacht hat, ein rundes Marmorrelief, darstellend die Knaben Christus und Johannes der Täufer, von Desiderio da Settignano. Die Marchesa hat es vom Marchese Niccolini in Florenz erworben, um es dem Louvre zu schenken. Das Stück, das man jetzt in Paris als Donatello ausgiebt, wird ausdrücklich von Vasari als ein Werk des Desiderio beschrieben, dem es auch in Florenz, wo es zur Einweihung des neuen Kunstvereinshauses im Frühjahr 1900 ausgestellt war, richtig zugeschrieben war. Das kleine, sehr anmutige, aber nicht gerade bedeutende Werk soll mit 100 000 Francs bezahlt worden sein.

Der Kaiser als Kritiker. Am 18. Dezember hielt der Kaiser an die Bildhauer, die die Denkmalsreihen in der Siegesallee in Berlin geschaffen haben, eine Rede, der wir folgende Sätze entnehmen: »... Mit Stolz und Freude erfüllt mich am heutigen Tage der Gedanke, dass Berlin vor der ganzen Welt dasteht mit einer Künstlerschaft, die so Grossartiges auszuführen vermag. Es zeigt das, dass die Berliner Bildhauerschule auf einer Höhe steht, wie sie wohl kaum je in der Renaissancezeit schöner hätte sein können. ... Unter diesem Eindruck möchte ich Ihnen dringend ans Herz legen: noch ist die Bildhauerei zum grössten Teil rein geblieben von den sogenannten modernen Richtungen und Strömungen, noch steht sie hoch und hehr da, — erhalten Sie sie so, und lassen Sie sich nicht durch der Menschen Urteil und allerlei Windlehre dazu verleiten, diese grossen Grundsätze aufzugeben, auf denen sie auferbaut ist! Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. ... Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts thut, als das Elend noch scheusslicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. ... Ich empfinde es als Landesherr manchmal recht bitter, dass die Kunst in ihren Meistern nicht energisch genug gegen solche Richtungen Front macht. Ich verkenne keinen Augenblick, dass mancher strebsame Charakter unter den jüngeren Anhängern dieser Richtungen ist, der vielleicht von bester Absicht erfüllt ist; er befindet sich aber doch auf falschem Wege. ... Das kann ich Ihnen, meine Herren, jetzt schon mitteilen, der Eindruck, den die Siegesallee auf die Fremden macht, ist ein ganz überwältigender.«

Gegen die Zwangsklassifizierung von Druckgattungen, die der deutsche Kunstverlegerverein anstrebt, wendet sich der Radierer Ernst Klotz in Leipzig in einem Aufsatze in der »Gegenwart«, mit dessen wesentlichem Inhalt wir durchaus übereinstimmen. Wie Klotz sehr richtig ausführt, kommt es bei unserem jetzigen Verstählungsverfahren weniger darauf an, ob man einen fünften oder fünfzigsten Druck vor sich hat, sondern ob er gut oder schlecht gedruckt ist. Für alle graphischen Arbeiten aber

eine starre Skala aufzustellen, und dieser im breiten Publikum dadurch Geltung zu verschaffen, dass erklärt wird, nur die vom deutschen Kunstverlegerverein gestempelten Druckgattungen bieten Garantien, halten wir für eine Benachteiligung der materiellen Freiheit des graphischen Künstlers. Würde sich der Glaube an die Marken des deutschen Kunstverlegervereins bei allen Sammlern festsetzen, so wäre kein Künstler mehr in der Lage, seine Arbeiten frisch von der Platte weg an den Mann zu bringen, denn sobald schon Frühdrucke verkauft sind, geben die »Staalmeesters« des Kunstverlegervereins nicht mehr ihren Stempel.

Rom. Es ist jetzt endlich dank der Vermittlung des Commendatore Boni dem Photographen Domenico Anderson gestattet worden, auf dem Forum Romanum eine grössere Anzahl von Aufnahmen — etwa 20 Stück — zu machen. Die Aufnahmen umfassen die Reste der Basilica Emilia, den Platz vor dem Comitium, den Lapis Niger und seine Umgebung, dann die neuentdeckten Rostra in der Nähe des Saturn-Tempels und die Stätte, wo Cäsar verbrannt worden sein soll. Auch den Castor- und Pollux-Tempel und seinen Bezirk hat Anderson aufnehmen dürfen; die Umfassungsmauern und Fundamente des Tempels, soweit sie blossgelegt worden sind, den Quell der Iuturna, den Altar der Dioskuren und das antike Gemäuer, in welchem ihre Standbilder fragmentarisch zusammengesetzt worden sind. Leider ist der Apparat des Photographen noch nicht in S. Maria Antiqua eingedrungen, sondern vor den riesigen antiken Umfassungsmauern stehen geblieben, die das Heiligtum umschliessen. Dagegen sind ihm aber noch einige Gesamtaufnahmen des erhabenen Trümmerfeldes gestattet worden, welches auf der Welt nicht seinesgleichen hat. Im kommenden Frühjahr — so darf man hoffen — wird Anderson noch einmal auf dem Forum arbeiten. Möchte es ihm dann gestattet sein, die zahlreichen Fresken in S. Maria Antiqua aufzunehmen, ehe sie durch die Luft und die Witterungseinflüsse noch mehr beschädigt werden, als sie es schon sind. *E. St.*

NOTIZ

Der Korrespondent, von dem die »Venedig« überschriebene Notiz auf Seite 127 der »Kunstchronik« am 12. Dezember herrührt, mag sich beruhigen: das **Madonnenbild Baldovinetti's** befindet sich nach wie vor (wie ich am heutigen Tage mich zu überzeugen die Gelegenheit hatte) im Besitz von Mr. Bernhard Berenson und wird, auch dessen mag er sicher sein, sobald nicht weder in die Uffizien noch irgendwo anders hin gelangen.

Fiesole, 17. Dezember 1901. *Georg Gronau.*

BERICHTIGUNG

Durch einen sehr bedauerlichen Missgriff des Druckers ist in voriger Nummer die Besprechung des Herrn Dr. A. Haseloff über das Werk von Male, L'art religieux du XIIIe siècle en France abgedruckt worden, ohne die Korrekturfahne zu berücksichtigen. Ausser einer Reihe gewöhnlicher Druckfehler sind infolgedessen mehrere Entstellungen stehen geblieben, die wir hier berichtigen: Statt Didson ist immer zu lesen Didron; auf Sp. 134, Z. 6 von oben soll es lauten: und Wissensstoffes des Mittelalters, wie sie u. s. w.; auf Z. 2 des zweiten Absatzes derselben Spalte muss es heissen morale, nicht monale; auf Sp. 135, Z. 9 von oben soll es lauten Deësis, nicht Diësis; und schliesslich ist das Gesamturteil des Referenten ausgefallen, welches lautete: »Wir tragen kein Bedenken, das Buch als eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunstgeschichte zu bezeichnen.«

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Farben und Feste. Kulturhistorische Studie von Luise von Kobell. München 1900. Druck und Verlag der vereinigten Kunstanstalten.

Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayerischen Hofe, von Dr. Ernst Bassermann-Jordan. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 1900.

Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Von Josef Strzygowski. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1901.

Drei Künstlerleben. Dichtungen von Eduard Paulus. Stuttgart 1900. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Erich Franz. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. 1900.

A Venturi. Storia dell' arte italiana. I. Milano, Ulrico Hoepli. 1901.

John Ruskin, Die sieben Leuchter der Baukunst. Aus dem Englischen von Wilhelm Schoelermann. Eugen Diederichs. Leipzig 1900.

Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg 1901. Alfred Janssen. 2.—, geb. 2.70

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 11. 2. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DENKMALPFLEGE IN SCHLESWIG-HOLSTEIN

Das sechste Stück der Kunstchronik, S. 90, enthält eine aus der »Vossischen Zeitung« übernommene Mitteilung über die Denkmalpflege in der Provinz Schleswig-Holstein. Ihr schickt die Leitung des Blattes die Anmerkung voraus, dass die Mitteilung ein trauriges Bild auf die Denkmalpflege in Preussen würfe, *wenn* sie sich wirklich in ähnlichem Umfange bestätigen sollte. Man muss dieser Vorbemerkung vollständig beipflichten.

Fragen wir also, *ob* sie sich wirklich bestätigt. Man wird die Frage, nach dem Inhalte des Artikels, so zu fassen haben: ob es sich bestätigt, dass seit Einführung der jetzt bestehenden Ordnung der Denkmalpflege in weiterem Umfange die Wut sich geltend mache und gemacht habe, die mittelalterlichen Holzaltäre modern zu bemalen, wodurch sie jeden künstlerischen Wert verloren haben, nicht mehr zu erkennen sind u. s. w.

Es kommt, nach einem Überschlage, in dem Bereiche Schleswigs und Holsteins die Zahl von 134 Altarwerken in Betracht.

Von diesen waren, so weit bekannt, seit den 1860er Jahren bis 1890 zwanzig teils neu angestrichen, teils abgekratzt worden. Dass Farblosigkeit ein besonderes Verdienst gotischer Skulptur sei, war ja eine Lehre des sonst so verdienstvollen Thaulows, und was war leichter, als diese zu befolgen? Man brauchte nur, wenn man nicht mit Kaffee- oder Chokoladenfarbe anstreichen wollte, Schmierseife anzuwenden, oder das Ganze in den Waschkessel zu versenken, um es zu »reinigen«.

Seit dem Erscheinen der »Bau- und Kunstdenkmäler« (1886—89) sind von den 134 Altären einer an- oder eingreifenden Behandlung unterzogen worden — so weit es bekannt ist — nicht mehr als folgende:

1. der in der Klosterkirche zu Kiel (1890),
2. der zu Selent (1892),
3. der zu Ulkebüll (1890),
4. der alte Hochaltar zu Schleswig (1893),
5. der Hochaltar zu Witting (1894),
6. der zu Witzwort (1898),
7. der Nebenaltar zu Witting (1899),
8. der Altar zu Tatingen (1897),
9. der zu Mögeltondern (1897).

Von diesen aber kommt wieder nur Nr. 5—9 in Betracht; denn die Denkmalpflege ist erst 1893 organisiert; die Behandlung der vier Altäre zu Selent, Kiel, Ulkebüll und Schleswig fällt noch in den vorher verflossenen Zeitraum [1]).

Zu Tatingen ist auf sorgsame Weise der Versuch gemacht, die vor mehreren Menschenaltern über die Tafelgemälde der Altarflügel gestrichene Ölfarbe auf einer kleinen Fläche zu entfernen, und er hat guten Erfolg gehabt. Die Arbeit ist jedoch auf Veranlassung des Konservators bis auf geeignete Zeit und Veranlassung eingestellt worden. Zu Mögeltondern (so auch wohl zu Osterlügum und vielleicht noch an mehr Orten) ist der Altar abgestäubt und ein wenig vom Schmutze gereinigt worden; ausserdem sind zu Mögeltondern Teile der Tafelbilder, die im Abfallen waren, wieder festgeleimt worden. Wirkliche Freunde der Denkmalpflege dürften solches nicht missbilligen, sondern vielmehr loben und nur das bedauern, dass viel zu wenig in gleicher Richtung geschieht. Die vorliegende Aufzählung tritt übrigens auf mit dem Anspruch, für vollständig zu gelten.

Allerdings giebt es auch, wenigstens der Lehre nach, grundsätzliche Gegner aller und jeder Behandlung und Herstellung solcher Gegenstände. Aber die Beantwortung der Frage, ob es überhaupt angängig und zu empfehlen ist, Herstellungsarbeiten zu veranlassen und vorzunehmen, statt die Gegenstände sein zu lassen wie sie sind, d. h. eben in der Regel: sie dem weiteren Verfalle und all den Schick-

1) Der Vollständigkeit wegen wird angemerkt: Der Kieler Altar ist, im Zusammenhang mit der umfassenden, der Denkmalpflege vollständig fremden Umgestaltung des ganzen wichtigen Bauwerks, neu angestrichen worden; auch die Neubemalung des (übrigens unbedeutenden) Selenter Altars ist, so viel man weiss, ohne alle Berücksichtigung der für die Denkmalpflege massgebenden Grundsätze geschehen. Die Herstellung des Schleswiger Altars geschah, im Verlaufe der gesamten Neugestaltung des Domes, durch sorgsame Hand (A. Olbers); so weit ich der Arbeit habe folgen können, halte ich ihre Grundsätze für einwandfrei. Die Herstellung des Ulkebüller Altars ist, unter Vermittelung des Herrn Konservators der Kunstdenkmäler selbst, durch das Königliche Museum zu Berlin besorgt worden; also doch offenbar so gut und bedenkenfrei als irgend möglich.

salen fürder preiszugeben, die der Lauf der Zeiten mit sich bringt — die Beantwortung dieser Frage ist uns hier zu schwer. Wir dürfen uns also erlassen, uns auf ihre Erörterung einzulassen, abwartend, ob sie je in entscheidender Weise allseits abschliessend beantwortet sein wird. Die Vertreter der Sammlungen werden sie wohl theoretisch zu verneinen geneigt sein; doch handeln auch sie thatsächlich stets nach bestem Ermessen in den einzelnen Fällen[1]).

Anders kann und darf es auch der praktische Denkmalpfleger nicht thun. So ist denn auch die Herstellung des Ulkebüller Altars mit samt der jetzt darüber gesetzten Triumphkreuzgruppe dem Herrn Konservator der Denkmäler *und* dem Königlichen Museum zu verdanken.

Seit 1893 sind in Schleswig-Holstein eingreifenden Herstellungsarbeiten unterzogen: die Altäre zu Witzwort und zu Witting. Es darf und soll nicht behauptet werden, dass die Arbeit an diesen Werken keinen Einwand zulasse; es wird aber unbedenklich erklärt, dass im ganzen die Herstellung der drei Stücke von vorn herein, d. h. von den Vorarbeiten an, bis zum Abschluss auf der Höhe ihrer Zeit steht und keine Vergleichung scheut und zu scheuen braucht. Mit Einzelheiten will ich die Leser hier nicht behelligen.

Die Arbeiten an diesen Werken sind nicht nur nicht gegen die Denkmalpflege ausgeführt worden, sondern sogar in vollkommenem Einvernehmen mit ihr, und die Vertreter der Denkmalpflege haben selbst sogar für die Beschaffung der Mittel grossenteils Sorge zu tragen gehabt.

Diese drei Fälle, oder diese fünf, sind also doch nicht geeignet, das Urteil zu begründen, als stünde es traurig um die Denkmalpflege in Preussen, sei es, dass diese pflichtvergessen und unthätig handelte, sei es, dass sie unterdrückt und missachtet würde, und man darf wohl glauben, dass der Verfasser des Artikels in der »Vossischen Zeitung«, wenn er mit dem hier Vorgetragenen bekannt gewesen wäre, und auch die betreffenden Werke gekannt hätte, wie sie sind und wie sie waren, zu weniger düsterem Schlusse gekommen wäre. Es ist ja gewiss, wenigstens im hiesigen Lande, keineswegs alles so, wie es sich der Denkmalpfleger wünschte; es fehlt sogar nicht an heftigen und widrigen Anstössen, und die Summe der fruchtlos dahingehenden Arbeit ist schwer zu schätzen und oft schwer zu verschmerzen. Aber gegenüber jenem Bilde kann sich die Denkmalpflege der Zustände doch nur freuen, auch im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Kirche. Natürlich meinen wir damit das innere Verhältnis zur Kirche, das sich hier auf der Gleichheit der Bildung, der Lebensanschauungen und der Ziele aufbaut, und in der gemeinsamen, übereinstimmenden Bemühung, dem Lande seinen künstlerischen Besitz in ungeschmälerter Wirkung zu erhalten und zu sichern, ausspricht.

Als unstreitbarer Gewinn und Fortschritt darf es schon angesehen werden, dass die Freude an der Erhaltung und Wiedererweckung der gotischen Farbenpracht und das Verständnis dafür an vielen Orten wieder erwacht oder erweckt ist; es sind nur vereinzelte Fälle vorgekommen, und sie werden immer seltener, wo missverstandener Eifer die Reste der Bemalung als Schmutz ansieht und das Holzwerk davon »reinigt«. Das letzte traurige Beispiel und Opfer dieses Verfahrens an ganzen Altären ist, soviel ich weiss, der Neukircher Altar, den ich vor 20 Jahren noch im schönsten Glanze wohlerhaltener Bemalung gesehen habe; von kleineren und Einzelwerken ist freilich eine Reihe aufzuzählen, und weit in Schatten gestellt wird jenes Eingreifen durch das, was noch 1892 zu Hürup geschehen ist. Daselbst ist bei einer vollständigen Renovierung der Kirche und Ausmalung, die sie einem bäuerlichen Tanzsaale ähnlich gemacht hat, die grossartige, dem 13. Jahrhundert entstammende Reihe der Passionsdarstellungen[1]), die sich über dem Chorbogen her zog, herabgerissen, abgeändert, »gereinigt« und an eine Stelle gethan worden, wo das unvergleichliche Werk in Bälde zu Grunde gehen wird. Zu weitgehenden Schlüssen giebt aber dieser betrübende Einzelfall keinen Anhalt. *R. HAUPT.*

1) Sollte es jemanden wirklich angelegen sein zu wissen, wie sich zur Zeit der Konservator Schleswig-Holsteins zu derlei Fragen stellt, der möge in den Verhandlungen des Freiburger Denkmaltages (S. 57 ff.) das Betreffende nachlesen.

1) Über diese und die entsprechende zu Nordhackstedt handelt Iwar Hertzsprung et par Sönderj. Träskjärerarbeider: Aarb. for Nord. Oldkynd. 1901, S. 1 ff.

ZU VAN DYCK'S BILDNIS DES JUNGEN WILLIAM VILLIERS

Die Kunstchronik hat sich im Jahre 1895 mit einem der prächtigsten Porträts befasst, die man dem Pinsel Anton van Dyck's verdankt. Ich meine das lebensgrosse Bildnis des William Villiers, Viscount Grandison, das damals aus Schottland und zwar aus Grey'schem Besitz durch H. O. Miethke nach Wien gezogen worden ist. Bei Miethke war es nur kurze Zeit ausgestellt und schon las und hörte man allerwärts von dem Bilde, das in den weitesten Kreisen Beifall fand und gerechte Bewunderung erregte. Nur eine Ilg'sche Notiz in der »Presse« vom Mittwoch, den 17. April 1895 trat mit allerlei Scheingründen, die sehr gelehrt thaten, aber haltlos waren, gegen die Zuschreibung des herrlichen Stückes an van Dyck auf. Zugleich wurde in Frage gestellt, ob denn auch wirklich William Villiers in dem Bildnis zu erblicken sei. Daneben wurde herumgeflüstert, dieser »angebliche van Dyck« sei eigentlich ein Lely. Dies gab mir Anlass, eine Frage Lützow's, des damaligen Herausgebers der Kunstchronik, dahin zn beantworten, dass ich ihm einen Artikel einsandte, in welchem ich nach dem alten Stiche des P. v. Gunst bewies, dass auf dem »angeblichen« Van-Dyck, der nach Wien gekommen war, wirklich William Villiers dargestellt ist und dass dieses Gemälde wahrscheinlich 1632 oder 1633 entstanden sein dürfte und zwar in England. Damit war Lely ausgeschlossen, der erst 1641 nach England gekommen ist. Für die Autorschaft des grossen van Dyck und für die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes trat ich unbedingt ein. Der angedeutete Artikel erschien in der Kunstchronik vom 16. Mai 1895. Mittlerweile war der Schatz schon an Jacob Herzog gelangt, der sich

dann einige Jahre lang des kostbaren Besitzes erfreute. 1899 bildete der William Villiers eines der wertvollsten und meist bewunderten Stücke in der Antwerpener van Dyck-Ausstellung, und seither ist das Villiersbildnis durch mehrere Nachbildungen schon jedem Bilderfreunde bekannt geworden, auch wenn er die »Van-Dyck-Tentoonstelling« von 1899 nicht besucht haben sollte. Ich habe mich in der genannten Antwerpener Ausstellung neuerlich davon überzeugt, dass ich bei der Wertschätzung des Villiersbildnisses 1895 nicht zu hoch gegriffen hatte. Und dies war auch die Ansicht vieler anderer, die mit offenen Augen verglichen hatten. Auch in neuester Zeit hält man das Werk für etwas Aussergewöhnliches. Nachdem das Bild noch 1899 an Schaus nach New York um eine beträchtliche Summe verkauft worden, hat es jüngst im November 1901 wieder seinen Besitzer gewechselt. Wie ich durch Miethke's Freundlichkeit aus einer New Yorker Zeitung erfahre, ist das Villiersbildnis des van Dyck nunmehr Eigentum des New Yorker Sammlers William C. Whitney. Was Whitney für diesen van Dyck bezahlt hat, ist ebensowenig genau bekannt, als der Kaufpreis, den Schaus erlegt hat, aber Eines wird als sicher hingestellt, dass van Dyck's Villiersbildnis eines der teuersten Bilder ist, die je nach Amerika verkauft worden sind. Man spricht von 120000 Dollar, das wäre, selbst bei der Annahme einiger Übertreibung, eine Zahlung, die in den Annalen des Bilderhandels als Ereignis verzeichnet werden müsste. Da ich, wie erwähnt, in der Kunstchronik schon vor mehreren Jahren mich des Villiersporträts angenommen habe, will ich es nicht versäumen, den Lesern dieser Zeitschrift nun auch den wiederholten Besitzwechsel des nunmehr schon weitberühmten Gemäldes anzuzeigen.

Wien, 14. Dezember 1901. *Dr. TH. v. FRIMMEL.*

AUS VENEDIG

Nach den gemachten Erfahrungen dürfte der Massenprotest in- und ausländischer Künstler gegen die geplante Zerstörung der »Piazza d'Erbe« in Verona, so erfreulich er an sich ist, erfolglos bleiben. Wer lange in Italien gelebt hat und die Rücksichtslosigkeit kennt, welche besonders Künstlerprotesten entgegengesetzt wird, glaubt schwer nur an deren Erfolge, besonders wenn der Eigensinn der Stadtverwaltungen durch Einmischen von Stimmen des Auslandes aufgestachelt wird. Traurig ist dies, aber um so wahrer. — Es bleibt höchstens zu wünschen, dass Quantität und Qualität der Unterschriften der Protestler diesmal doch vielleicht imponieren.

Wie schon früher berichtet, ist die Freilegung des Chores der Frarikirche beschlossen und zum Teil in den letzten Zeiten zur Wahrheit geworden. Doch mussten die Arbeiten wieder eingestellt werden, weil man für die Festigkeit des kleinen anstossenden Sakristeichörleins zu fürchten begann. Es zeigte viele gefährliche Risse und wird nun gründlich restauriert und ganz freigelegt, wodurch dem wertvollen Madonnenbilde des Giov. Bellini, welches für diesen Chor gemalt wurde, das nötige Licht, welches es zur Zeit seiner Entstehung hatte, wieder zugeführt werden wird. — Zunächst ist das Bild seiner Sicherheit halber aus der Sakristei entfernt und im Hauptchor seitlich aufgestellt. Bei der Übertragung fand man auf der Rückseite desselben die Aufschrift: Jacopo da Faenza 1488. Sie bezeichnet den Holzschnitzer des prachtvollen Rahmens. — Wer sich so recht überzeugen will, wie wichtig der Aufstellungsort eines Altarbildes ist, wie sehr es an seinen ursprünglichen Platz gehört, der kann es hier von neuem: das Bild sieht nun klein und ärmlich aus, verliert alles Weihevolle; der Rahmen wirkt schwarz und schmutzig. Nur in seinem reizenden Chore, in dem von beiden Seiten nun wiederhergestellten milden Lichte übt das Bild seinen ganzen mystischen Zauber aus, allwo der Blick des Eintretenden schon von weitem auf das in der Ferne schimmernde Gemälde hingelenkt wird und ihn unwiderstehlich anlockt. — Trotzdem machen sich Stimmen hörbar, welche das Bild, statt wie früher im Fond, seitlich im Sakristeichore aufgestellt wissen möchten. Der kunstsinnige Geistliche der Kirche jedoch, Sign. Pisanello, wird sich mit aller Energie dem entgegensetzen. Dagegen möchte er den beiden schönen Altarwerken des B. Vivarini den Platz zu beiden Seiten des Bellini an den Wänden anweisen, die bisher stets nach einem guten Platze in der Kirche selbst suchten. Wer die Räume kennt, wird des Geistlichen Vorschlag billigen müssen.

Nachdem die obengenannte Freilegung des Chores nun fast beendet ist, ist ein malerischer freier Platz zwischen der Scuola di S. Rocco, der gleichnamigen Kirche und Frari entstanden. Einem Beamten der Scuola, Herrn Ponga, kam der glückliche Gedanke, dem Unterzeichneten den Vorschlag zu machen, die Künstler Venedigs auf jede Weise zu interessieren, dass auf diesem so malerisch umgebenen Platze, angesichts der Hauptstätte seiner ruhmreichen Thätigkeit, dem Jacopo Tintoretto ein Denkmal errichtet werde. Die »Gazzetta degli artisti« versprach ihre Mitwirkung durch Bildung eines Komitees, welches die nötigen Massregeln ergreifen werde zur Verwirklichung der glücklichen Idee. Tintoretto hat nur eine einfache moderne Gedenktafel an einer Wand in Madonna del orto, angebracht über der schmucklosen Grabplatte des grossen Meisters. Wenn erst die Sache in Fluss gebracht sein wird, dürfte man sich wohl auch der Hoffnung hingeben, dass Künstler des Auslandes, besonders Deutschlands, das Ihrige beitragen würden, dem vielbewunderten Tintoretto ein Ehrendenkmal an solch schöner Stelle zu setzen.

Aus Sto. Stefano sind nun die Gerüste entfernt und die Kirche strahlt in ungeahnter ursprünglicher Schönheit, dank der aufgedeckten prachtvollen ornamentalen Fresken, welche die Wände des ganzen Mittelschiffes bedecken und am Triumphbogen ihren schönsten Abschluss finden. Auch der Chor der Kirche wurde schön restauriert und dessen Seitenwände vom Mörtel befreit, wodurch die Statuen der zwölf Apostel ihren ursprünglichen wohlthuenden farbigen Hintergrund wieder erhalten haben. Gestern votierte die hiesige Stadtverwaltung weitere 4000 Lire für Herstellung des sehr beschädigten Chorgestühles, ein Werk des Augustinermönches Fra Gabriele von 1526. — Man hofft in der Folge auch den nach dem Äussern der Kirche vorspringenden überaus hässlichen Orgelvorbau zu entfernen, sowie der Orgel dann ihren Platz im Fond der Kirche mit stilgerechtem Gehäuse anzuweisen.

Man ist zur Zeit damit beschäftigt, ein für das Publikum bestimmtes Verzeichnis der Kunstwerke der »Modernen Galerie« (im Palazzo Pesaro) anzufertigen. Vielleicht erleben wir es dann auch noch, dass die Galerie selbst dem Publikum zugänglich werde. Noch immer sind die neuesten Ankäufe nicht eingeordnet, und das in andern Zeitschriften über Fertigstellung oder gar Eröffnung dieser interessanten Galerie Mitgeteilte dürfte unrichtig sein.

Venedig, 22. Dezember 1901. *AUG. WOLF.*

HANS BALDUNG IN DER NACHFOLGE DÜRER'S

Dass Baldung ein Verehrer und Freund, ja wahrscheinlich geradezu ein Schüler Dürer's gewesen, ist längst erwiesen. Seit nun gar von Térey die Gemälde und die Handzeichnungen Baldung's zusammengestellt hat, bedarf es nur eines Blickes in diese Sammelbände, um die Ab-

hängigkeit des oberrheinischen Meisters von dem Nürnberger allenthalben mit Händen zu greifen: überall Dürer'sche Gedanken, Motive, Gestalten, doch ohne die überzeugende Kraft, die nur eine aus dem Eigensten schöpfende Persönlichkeit, nie aber ein noch so begabter Gefolgsmann auszuüben vermag.

Auch die grösste Schöpfung Baldung's, der Hochaltar im Freiburger Münster (von Térey I, 39—41), steht ganz unter dem Bann von Dürer's Gestaltungen. Man vergleiche nur seine Himmelfahrt Mariä, seine Flucht nach Ägypten mit den entsprechenden Blättern von Dürer's Marienleben. Ohne diese Holzschnittfolge von 1510 hätte Baldung's Altar von 1516 in mehr als einer Hinsicht ein ganz anderes Gesicht bekommen. Das wird am deutlichsten an der aus dunklem Holz geschnitzten, stark vergoldeten Predella dieses Hochaltars, für die Baldung zweifellos (s. u.) die Visierung entworfen hat. Auf nebenstehendem Blatt findet man unter A B C D vier Schöpfungen Dürer's vereint, denen Baldung seine Motive zum grossen Teil entnahm. Aus **A** stammt der berittene Türke **1** am linken Rand der Predella: vgl. hier und dort das gesteppte Wams, den Bogen und vor allem den schräg hängenden Köcher mit den langen Pfeilen. Aus A stammt auch der Mohrenkönig **2**: beachte sein in den Nacken geworfenes Lockenhaupt, seine Mantille mit dem breiten Saum und dem bis zur Erde reichenden Zipfel, seinen Federnhut, sein Schwert, seine Stulpenstiefel und das kostbare Horn in seiner Linken. Nur das linke Bein ist auf der Predella eigentümlich nach aussen verdreht: aber gerade diese Beinverdrehung ist für Baldung in hohem Masse charakteristisch und kehrt auf einer ganzen Reihe seiner Werke störend wieder (vgl. von Térey I, 7. 17. 20 46 und sonst). Diese Abänderung des Dürer'schen Bewegungsmotivs in das für Baldung bezeichnende scheint mir der deutlichste Beweis dafür, dass unsere Predella in der That auf Baldung's Entwurf zurückgeht. Aus A ist auch der knieende König **3** entnommen: man vergleiche ausser dem ganzen Habitus des Knieenden auch Einzelheiten, wie die reich drapierten Ärmel, den Kragen, die aufgebogene Fusssohle mit den Sporenriemen, den grossen Turban, der vor dem König am Boden liegt. Auch der Durchblick rechts oberhalb von dem Knieenden scheint auf A zurückzugehen: hier wie dort blickt man in einen gewölbten Raum mit zwei Bogenthüren; und über diesem Raum öffnet sich auf beiden Bildern rechts oben noch ein kleineres Gewölbe. Aus **B** stammt die ganze linke Wand des Stalles mit dem Thorbogen, mit der treppenförmig abgestuften Bruchstelle vorne, mit dem nach rechts angebauten schrägen Dach für die Krippe. Auch ganze Kleinigkeiten, wie das zerstörte Stück Dach links oben von dieser Stallwand, wie der vorkragende Stein über dem Pförtchen, kehren hier und dort genau in derselben Weise wieder. Dass die Madonna **4** aus **C** entlehnt ist, leuchtet wohl ohne weiteres ein: nur Affe und Vogel sind weggelassen, das Lockenhaar der Maria reicher gegeben, die Schleppe ihres Gewandes noch etwas mehr nach rechts hingezogen. Im übrigen erstreckt sich die Übereinstimmung bis in die einzelnen Faltenmotive. Auch die Bewegung des Kindes ist in der Hauptsache die gleiche, nur dass sein linkes Beinchen mehr gestreckt erscheint als auf Dürer's Kupferstich. Wir dürfen nicht vergessen, dass es immerhin ein Baldung war, der die Dürer'schen Gedanken zusammenborgte: dass er das Entlehnte auch nach Bedarf etwas umzugestalten wusste, kann uns bei ihm wahrhaftig nicht überraschen. Ausgiebigst hat er endlich den Kupferstich **D** verwertet: die Gestalt des Josef **6** ist offenbar von Dürer entlehnt, nur im Gegensinn. Desgleichen der Ziehbrunnen in jeder Linie. Ausserdem aber die ganze rechte Wand des Stalles samt der lückenhaften Dacheindeckung. Und zwar geht die Entlehnung wieder bis in die einzelnen Quadern. Nur der anbetende Hirte **5** unter dem Bogenpförtchen scheint freie Zuthat, ist es aber nicht: wir entdecken ihn genau so auf D, nur an etwas anderer Stelle und mehr im Hintergrund. Nicht zu übersehen ist das auffallend kleine Format von 6: aus der Perspektive erklärt sich dies Missverhältnis zu der nächsten Figur des dritten Königs nicht. Der Josef geriet samt seinem Brunnen so winzig, einfach deshalb, weil er aus dem *kleinfigurigen* Kupferstich D entlehnt wurde, während die anderen Figuren nach grösseren Vorlagen gearbeitet sind!

Überhaupt rächte sich die Entlehnung, wie immer, so auch bei Baldung's Predella. Der König 2 sollte doch vernünftigerweise durch die runde Pforte zum Stall eingehen, wie der Josef auf B dies thut. Statt dessen steigt er bei Baldung vorne um die Coulisse. Und eine sehr schwache Stelle zeigt die ganze Komposition zwischen 5 und 6. Die Schnitzerei setzt sich aus zwei sehr ungleichen Stücken zusammen, die mit Schrauben auf den gemeinsamen Hintergrund aufgeschraubt wurden. (Man erkennt deutlich die vier Schraubenköpfe des grösseren, die zwei des kleineren Teiles.) Zwischen 5 und 6 stossen diese zwei Teile nun aneinander, aber nicht so, dass man die Fuge nicht störend empfände. Das Gebirge des Hintergrundes ist hier in durchaus unmotivierter Weise unterbrochen, und wohin das Treppchen zwischen der rechten Stallwandung und dem Ziehbrunnen eigentlich führt, bleibt völlig unersichtlich. Man könnte auf den Verdacht kommen, dass ursprünglich nur der grössere Teil des Schnitzwerks geschaffen wurde: dem aber widerspricht die durch das Altarbild fest gegebene Breite der Predella. Auch fehlte ja dann der dritte König. Endlich empfiehlt die Dreiteilung des Altarblattes oben Dreiteilung auch für die Predella darunter.

Auch die anderen Figuren der Holzschnitzerei zeigen Dürer'sche Anklänge. Doch wollte es mir zunächst nicht gelingen, auch für sie die Originale nachzuweisen. In seinen Tafelbildern hat Baldung eine so weitgehende Anlehnung an seinen verehrten Meister sich nirgends gestattet: bei einer Holzschnitzerei, für die man nur bedingtermassen ihn selbst verantwortlich machte, scheint er sich weniger Zwang auferlegt zu haben.

Freiburg i. B. *FRITZ BAUMGARTEN.*

DER BILDHAUER ONSLOW FORD †

Onslow Ford, einer der ersten Bildhauer Englands, starb am 23. Dezember 1901 in London. Er war hier am 27. Juli 1852 geboren, studierte in München und Antwerpen, in letzterer Stadt unter Buffeau. Während seines Aufenthaltes in München im Jahre 1871 widmete sich der Verstorbene auch der Malerei, indessen fasste er dort den Entschluss, ganz zu der Bildhauerei überzugehen. 1873 verheiratete sich Onslow Ford in München mit einer Tochter des Barons Franz von Kreusser und siedelte dann im nächsten Jahre endgültig nach London über.

Die städtischen Behörden übertrugen ihm daselbst die Ausführung einer Statue von Rowland Hill für die Börse. Die Enthüllung derselben fand unter dem Beisein des jetzigen Königs und unter allgemeiner Anerkennung statt. Im Jahre 1883 folgte eine Büste Gladstone's für den liberalen City Klub und gleichzeitig sein erstes bedeutendes Phantasiewerk, eine Statue von Linus. Die Gunst des Publikums wandte sich ihm von nun an augenscheinlich zu und 1885 kaufte die Königliche Akademie für die »Chantrey-Stiftung« seine Statuette »Folly«.

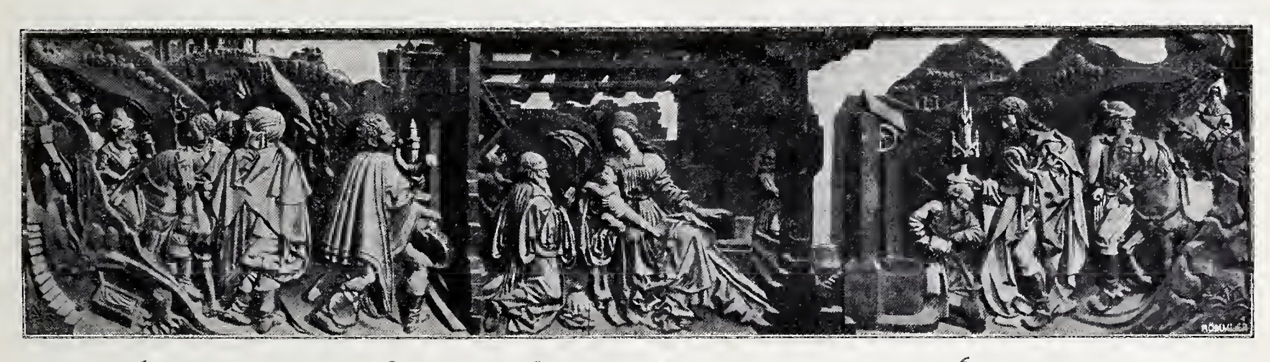
Nicht minder zog in demselben Jahre die in Lebensgrösse ausgeführte Statue von Sir Henry Irving als Hamlet



A
Dürer, Marienleben. B. 87



C.
Dürer, Maria mit dem Affen



1 2 3 4 5 6
Hans Baldung gen. Grien. Predella des Hauptaltars im Münster zu Freiburg



B
Dürer, Marienleben. B. 85.



D
Dürer, Die Weihnacht

Hans Baldung in der Nachfolge Dürer's

die Aufmerksamkeit von Fachleuten und Liebhabern auf sich. Im Jahre 1888 wurde O. Ford zum Associate der Königlichen Akademie erwählt, und es folgte später 1895 die ihm zuerkannte Würde eines vollen Mitglieds des genannten Instituts. Verschiedene seiner akademischen Genossen sind von ihm der Nachwelt in Marmor und Erz überliefert worden, so unter anderen: Arthur Hacker, Sir Walter Armstrong, Sir John Millais, Orchardson, Rivière und Herkomer.

Eine bemerkenswerte Arbeit des Künstlers im Jahre 1890 war die in der Akademie ausgestellte Statue des Generals Gordon, für Chatham im Original bestimmt, aber in einer Replica in dem Vorhof des »Gordon-College« in Khartum aufgestellt.

Von kleineren Werken aus jener Periode sollen die personifizierten Figuren der »Musik«, des »Tanzes« und »Friedens« hervorgehoben werden, ebenso ein Monument für den Dichter Shelley in Oxford. Als andere bedeutende Bildhauerwerke gelten ferner »Der Sänger« und eine Reiterstatue von Lord Strathnaire in London. Unter seinen späteren Arbeiten verdienen noch besonders bemerkt zu werden: die Bronzefigur »Der Beifall« und die Büste der verstorbenen Königin Victoria (1898). Später folgte eine Statue der Königin, die in Manchester aufgestellt und vor dem damaligen Prinzen von Wales enthüllt wurde. Es kann an dieser Stelle nicht die Absicht vorliegen, einen vollständigen Katalog seiner Werke zu geben, aber schon die wenigen angeführten Kunstwerke werden einen Begriff von der Bedeutung des allgemein betrauerten Bildhauers geben, dessen Tod als ein grosser Verlust für die englische Kunst ganz allgemein betrachtet wird. Der Verewigte war ein Mitglied des Instituts von Frankreich.

In der Hauptsache gelangen ihm sitzende Figuren am besten, so namentlich die von Professor Huxley, Dr. Dale und dem Herzog von Norfolk. Das Verdienst, Onslow Ford's Bildhauertalent erkannt zu haben, gebührt Professor Wagmüller in München. *O. v. SCHLEINITZ.*

PERSONALIEN

Georg Erler aus Dresden, dessen vorzügliche Radierungen auf der diesjährigen Dresdner Ausstellung viel bemerkt wurden, erhielt von der Dresdner Akademie das zweijährige Reisestipendium.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 20. Dezember suchte Professor Mau im Anschluss an den Vortrag Professor Löwy's in der vorigen Sitzung zu erweisen, dass der Berliner Adorant kein Betender sei; Schriftquellen und Bildwerke gäben Betenden eine Arm- und Handhaltung, die an der Berliner Statue unmöglich sei, wie die verschiedenen Ergänzungsversuche erwiesen hätten. Professor Mau fand die Stellung und Haltung des Knaben vielmehr einem Ballspieler gleichend, der den heranfliegenden Ball aufzufangen sich bereite. Dr. Hartwig legte zwei Fragmente vor, welche kürzlich beim Palazzo Barberini ausgegraben wurden. Eins der Fragmente trägt auf anscheinend organischer Form mit Gewandzipfel darauf die Künstlerinschrift eines Neuattikers: *Φιλόξενος Ἀθηναῖος ἐποηισεν* (sic!). Leider ist ein Künstler Philoxenos weder aus Denkmälern noch aus Schriftquellen bekannt. Eine haltbare Erklärung des Fragmentes konnte weder vom Vortragenden noch einem der Anwesenden gegeben werden. Professor Petersen wollte am Tellus-Relief der Ara Paris die Abhängigkeit auch der monumentalen Augustäischen Kunst von älteren Vorbildern nachweisen. Der Vergleich mit dem Pariser Tellus-Relief aus Carthago ergab, dass dieses weder das Vorbild noch das Abbild des Römischen sei, sondern dass beide von einem dritten abstammten. Dieses Original erschiene als eine Darstellung der persönlich belebten Natur, wie sie auch am Panzer des Augustus von Prima porta zu sehen ist. *E. St.*

WETTBEWERBE

Ein Plakat für die deutsche Städteausstellung in Dresden 1903 soll durch Wettbewerb gewonnen werden. Einlieferungsfrist 1. März 1902. Drei Preise von zusammen 1500 Mark. Näheres durch die Geschäftsstelle, Dresden, Altstädter Rathaus.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dem Basler Museum ist ein neuer Zuwachs seiner Böcklin-Sammlung zu Teil geworden und zwar ein überaus wertvoller: der Petrarca an der Quelle von Vaucluse, das Bild, von dessen Entstehung in Rom Rudolf Schick zum Jahre 1866 so viel Interessantes zu berichten weiss, gelangt durch letzwillige Verfügung seiner Besitzerin, der jüngst in Basel verstorbenen Witwe des Herrn Oberst Rudolf Merian, der einst das Bild bei Böcklin bestellt hat, in die Kunstsammlung.

Odessa. Der Sammler P. A. Russow wird für seine etwa 300 Nummern umfassende Galerie moderner russischer Meister, die zu den besten Privatsammlungen des Landes gehört, ein eigenes Gebäude errichten und dieses öffentlich zugänglich machen.

Rom. Der Ankauf der Galerie und der Villa Borghese ist nunmehr auch durch einen Beschluss des Senats sanktioniert worden. Über die Norm, unter welcher Galerie und Villa dem Publikum von jetzt an zugänglich sein werden, liegen z. Z. noch keine Bestimmungen vor. Doch ist zu hoffen, dass Direktor Piancastelli auch ferner die Schätze im Kasino hüten wird. Gleichzeitig ist ein Komitee zusammen getreten zwecks der Anlage eines Monumentalbaues im Bereiche des Villenbezirks, welcher sämtliche Kunstschätze in den staatlichen Museen Roms in seinen Mauern aufnehmen soll. Ein ungeheuerlicher Plan, an dessen Verwirklichung man hoffentlich nicht eher herantreten wird, als bis das Denkmal des Vittorio Emanuele vollendet sein wird. *E. St.*

Rom. *Die Leda im Museo Correr in Venedig.* Vor wenigen Jahren gelangte in das Museo Correr aus dem Nachlass eines venezianischen Patriziers ein grosses Tafelbild: Leda mit dem Schwan. Das Gemälde ist im Nebengebäude des Museums in einem besonderen Zimmer aufgestellt und gilt als eine der besten Kopien des verlorenen Originals, welches Michelangelo für den Herzog Alphons von Ferrara gemalt hat. Thatsächlich lässt sich auch in Form- und Farbengebung der Einfluss des grossen Florentiners deutlich erkennen, aber den Schöpfer des wohlerhaltenen und ausgezeichnet gemalten Bildes zu bestimmen, ist bis heute noch nicht versucht worden. Vasari erzählt in seiner Selbstbiographie, dass er etwa ums Jahr 1540 in Rom für Ottaviano de' Medici eine Venus und eine Leda gemalt habe nach Kartons Michelangelo's (ed. Milanesi VII, p. 669). Wenig später berichtet er von einer Reise nach Venedig und erwähnt wiederum zwei Gemälde, nach Kartons von Michelangelo ausgeführt, welche er Don Diego di Mendozza verehrt habe, der ihm zweihundert Golddukaten dafür gab (M. VII, p. 670). Allerdings nennt Vasari den Gegenstand dieser Bilder nicht, aber man meint, er habe es mit Absicht unterlassen, wenn man liest, dass er auch diese Bilder nach Kartons Michelangelo's gemalt hat. Es lag ihm nichts daran, die Mit- und Nachwelt wissen zu lassen, dass er die Kartons des Meisters zwei-

mal benutzt hatte, einmal zu einem Geschenk für den Medici in Rom, ein anderes Mal für ein Geschenk an Diego Mendozza in Venedig. Vor dem Bilde im Museo Correr, welches die Leda darstellt, wird man sich gerne überzeugen lassen, dass Vasari der Schöpfer gewesen ist und vielleicht wird es einmal gelingen, auch die Venus aufzufinden und die Geschichte beider Bilder von einem Besitzer auf den anderen zu verfolgen. Hier muss der Nachweis genügen, das sehr wahrscheinlich Vasari nach einem Karton Michelangelo's die Leda im Museo Correr gemalt hat, welche eins der beiden Gemälde ist, die er dem venezianischen Nobile zum Geschenk gemacht hat. *E. St.*

Das Leipziger Kunstgewerbemuseum veranstaltet in in der Zeit vom 15. Februar bis 30. April 1902 eine Fachausstellung für Kunstweberei (Gobelin), Kunststickerei und für Spitzen (Handarbeit und Maschinenspitze). Die Ausstellung soll in einer Auswahl typischer Arbeiten die künstlerischen Fortschritte dieser textilen Gewerbe vorführen. Alle gewöhnliche Marktware und Dilettantenarbeit bleibt von der Ausstellung ausgeschlossen. Hingegen wird Wert gelegt auf die Ausstellung auch einfacher und auch bäuerlicher Arbeiten, sofern sie nur stilistisch unanfechtbar sind und dem modernen Geschmack künstlerische Anregung bieten. Die Anmeldungen zur Ausstellung sind bis zum 15. Januar einzusenden. Nähere Auskunft erteilt das Bureau des Kunstgewerbe-Museums.

Karlsruhe. Im Karlsruher Kunstverein hat *E. R. Weiss* eine interessante Kollektion von *Blumenstücken* ausgestellt, die den Vorzug einer stark ausgeprägten persönlichen Auffassung mit einer sehr unmittelbaren und unbefangenen Naturanschauung vereinigen. Aus Formen und Farben spricht ein spezifisches, etwas biedermaierlich-naives Stilgefühl, das mit einer eigenartig dekorativen Wirkung den frischen und herben Naturgehalt, gleichsam den Erdgeruch der Blumen wiedergiebt und dessen kräftige Wahrheit sehr erfrischend auf den süsslich verlogenen Dilettantismus der herkömmlichen Blumenmalerei wirkt, die mit all ihrem zimperlichen Kopieren der Natur bis ins kleinste Detail dem inneren Wesen der Blume doch nicht auf die Spur kommt.

Die Bilder von dem Thomaschüler *Hellm. Eichrodt* (Landschaften mit Figuren) schliessen sich inhaltlich, namentlich in dem poetisch erzählenden Zug, der ihnen charakteristisch ist (»Gänseprinzessin«, »Deutsche Landschaft«, »Frülingstag« u. s. w.) und auch in der Formen- und Farbensprache, eng an die Art des Lehrers an. Doch hat man hier das Gefühl, dass die Übereinstimmung auf einer ernsten und echten Verwandtschaft der künstlerischen Naturen beruht und nicht bloss Modesache ist wie bei so vielen, die sich in dem billigen Kopieren gewisser Thoma'scher Äusserlichkeiten nicht genug thun können.

Die *kunstgewerbliche Abteilung* des Kunstvereins brachte unter anderem farbig aparte und klar stilisierte Sophakissen, welche ebenfalls von *Hellm. Eichrodt* entworfen sind, Bücher von *E. R. Weiss* mit selbstgemalten Einbänden und Vorsatzblättern, zum Teil in Form und Farbe Sachen von auserlesenem Geschmack, farbig geschmackvoll zusammengestimmte Lederarbeiten (Malerei mit gepunzten Konturen) und, sehr ornamental empfundene, getriebene Silberplaketten von Professor *Wolbers* (Pforzheim). Übrigens steht im allgemeinen diese ganze Abteilung sehr unter dem Niveau einer künstlerisch gesichteten Repräsentation des heutigen Kunstgewerbes.

Das vor kurzem erschienene (VIII.) Heft des *Vereins für Originalradierung* enthält neben Blättern von *Conz, Daur, Gattiker, Haueisen, Hofer, Roman, Weiss* u. a. zwei Zinkradierungen von *Hans Thoma* (weiblicher Kopf, Faun und Nymphe), eine sehr bestimmt und klar durchgeführte Landschaft (»Frühlingstag«) von *Hans von Volkmann,* einen durch seine konsequente malerische Behandlung interessanten männlichen Kopf von *Schinnerer* und eine Landschaft von *Hollenberg* (»Bäume am Hügel«) von feinem poetischen Stimmungsgehalt, der mit sehr einfachen Mitteln ausgesprochen ist. *K. W.*

London. Erwähnung auch in weiteren Kreisen verdient die bei Obach in Bond-Street unlängst eröffnete *Ausstellung von Rembrandtstichen.* Von den 60 hier vorhandenen Exemplaren ist, unter den Porträts, der jüdische Physikus »Ephraim Bonus« ganz besonders hervorzuheben. Zwar ist er bloss mit dem *weissen* und nicht mit dem *schwarzen* Ring des Holford Bonus gekennzeichnet, den F. Rothschild 1893 für £ 1950 erwarb, ist aber dennoch ein Stich, der zu den *besten* des zweiten Abdrucks gehört. Leider fehlt Clemens Jonghe und Bürgermeister Six, dagegen ist ein ganz vorzüglicher Jan Lutma vorhanden, von dem gesagt wurde, Rembrandt hätte sich in diesem Stich selbst übertroffen, ein Goldwieger und ein Bildnis von Johannes Uytenbogaerdus. Unter den Landschaften befinden sich ausser dem Milch tragenden Bauer, der Six Brücke und der Schafherde auch »die drei Bäume«, von denen bekanntlich nur eine Gattung existiert und daher viele Stiche dieses Gegenstandes an Schärfe eingebüsst haben, was jedoch hier durchaus nicht der Fall ist. »Omval« und die Landschaft mit dem verfallenen Turm sind besonders gut vertreten, auch die »Synagoge«, die seit der Firmin Didot-Auktion in Paris bis jetzt nicht mehr auf den Kunstmarkt gekommen ist. Es fehlt auch die seltsame Muschel nicht, von der behauptet wird, dass sie qualitativ nur noch mit den bekannten fünf Müffen von Wesceslaus Holler verglichen werden könnte. —

Die Kunst des Stichels scheint auch von modernen Künstlern wieder mit Vorliebe aufgenommen zu werden. So stellt z. B. eine Landsmännin, die als Malerin sehr beliebte Carlotta Popert, ein Portfolio von zehn interessanten Stichen bei H. Sotheran in Piccadilly aus. Es ist ihr bei einem längeren Aufenthalt auf der Insel Sardinien gelungen, charakteristische Typen festzuhalten und in anziehender Weise wiederzugeben. Eine junge Braut in selbstgesticktem reichem Gewande, eine bekannte Schönheit, Maddalena mit pittoreskem Kopfputz, ein gewesener Bandit, der in seinem Alter als Bettler ein kärgliches Dasein fristet, sind besonders gelungene Exemplare. *L. M. R.*

VERMISCHTES

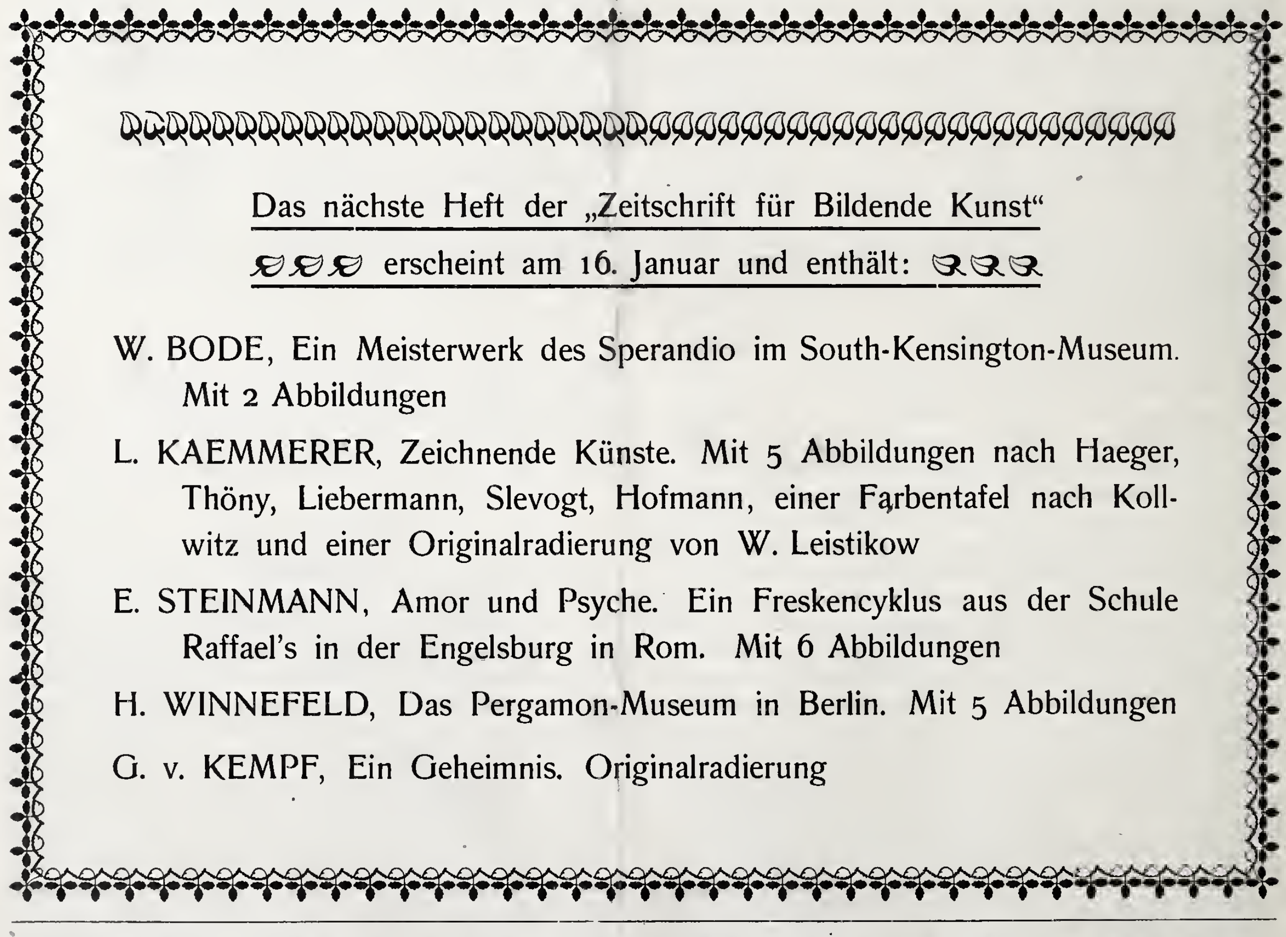
Ein Korpus der Mosaikbilder wird von Paris aus ins Werk gesetzt. Anläufe dazu waren früher schon hier und da gemacht worden. So veröffentlichte die Leitung des South Kensington-Museums zu London seit 1870 ein Universal Art Inventory for Mosaics and stained Glass. Aber diese Zusammenstellung, aus sehr unzuverlässigen Quellen geschöpft und von unwissenschaftlichen Leuten besorgt, ist gänzlich unbrauchbar. Später hat ein deutscher Gelehrter, Dr. Richard Engelmann, nachdem er schon tüchtig vorgearbeitet hatte, eine umfassende Behandlung der Mosaike angekündigt, doch kam die Ausführung nicht zu stande. Vor wenigen Jahren endlich griff ein Franzose, René de la Blanchère, den Plan Engelmann's wieder auf; aber kaum hatte er sich an die Arbeit gemacht, als ihn der Tod hinwegriss. Nun wird zum vierten male angesetzt, aber nicht von einer einzigen Kraft, sondern von einer ganzen Körperschaft. Die Académie des inscriptions et belles lettres zu Paris beschloss auf Betreiben ihres Mitgliedes E. Müntz, der seit kurzem bestehenden internationalen Assoziation der Akademien die Herstellung eines Mosaik-Korpus vorzuschlagen. In diesem Korpus

sollen sämtliche Mosaikbilder des Altertums aufgenommen werden bis zum Ende der Karolinger-Zeit. Auch der Stoff wurde bestimmter umgrenzt. Gesammelt werden alle Reste von opus tessellatum und opus vermiculatum, während alle Inkrustationsarbeit (opus marmoreum sectile), sowie das opus alexandrinum ausgeschlossen bleibt. Die in diese Grenzen fallende Denkmälermasse berechnet Müntz auf etwa 700 Nummern. Die Hauptsache an dem ganzen Unternehmen bleibt die getreue bildliche Wiedergabe, hier soll das beste aller vorhandenen Reproduktionsmittel Anwendung finden. Auf der Pariser Vertretersitzung der genannten Assoziation ward beschlossen, dass die Angelegenheit durch einen besonderen Ausschuss, zu dem jede Akademie einen Vertreter bestimmt, weiter behandelt werden soll. Die Verhandlungen sind nun im Gange. Fallen sie, woran nicht zu zweifeln ist, günstig aus, so wird, wenn auf der nächsten Sitzung, die 1904 zu London stattfindet, der endgültige Entschluss gefasst worden ist, die Ausführung selbst bei der Stärke der zur Verfügung stehenden Kräfte und Mittel nur wenige Jahre in Anspruch nehmen. (Voss. Ztg.)

Aus **Florenz** erfahren wir, dass man dort über den uns von Paris näher berichteten Verkauf des kleinen *Rundreliefs mit Christus und Johannes von Desiderio* auf den Verkäufer wie auf die Käuferin sehr ärgerlich ist. Der reiche Marchese Niccolini, bekannter Produzent der besten Chianti-Weine, hat das Stück nämlich, wie man erzählt, erst vor etwa fünfzehn oder zwanzig Jahren als Vermächtnis eines Freundes erhalten, der dadurch zu verhindern wünschte, dass das Kunstwerk nach seinem Tode in das Ausland wandere. Auch die Käuferin, durch die es jetzt heimlich aus Italien ausgeführt wurde, ist Florentinerin von bewegter Vergangenheit. Zu ihrem vornehmen Titel und dem grossen Vermögen kam sie dadurch, dass sie einen guten Bekannten, den bejahrten Marchese Visconti-Arconati, auf dem Totenbette heiratete. Seither lebte sie in Paris. Ihre Bekanntschaft mit einem der Direktoren des Louvre ist die Ursache, dass gewisse Erwerbungen, die die Dame macht, dem Louvre zufallen.

Das Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich, welches vom Unterrichts-Ministerium herausgegeben wird, ist neu aufgelegt worden.

Franz Xaver Kraus †. Soeben erhalten wir die Kunde von dem Hinscheiden des hochgeschätzten Gelehrten. — Eine Schilderung seines Lebensbildes durch befreundete Hand bleibt vorbehalten.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 12. 9. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTLEBEN IN HOLLAND

Holland hat zwei Städte, die das Centrum bilden für seine Kunst und Künstler: Amsterdam und den Haag. Seit Jahrhunderten ist das so gewesen, obwohl das reiche Amsterdam in der Glanzepoche der holländischen Malerei weit mehr Künstlern einen Lebensunterhalt schaffen konnte als der Haag. Jetzt steht jedoch die künstlerische Thätigkeit in beiden Städten sich ziemlich gleich, doch ist der Haag, die königliche Residenz, mehr der eigentliche Sitz unserer grössten Meister. Israëls und Mesdag arbeiten noch täglich dort, Bisschop, W. Maris, Gabriël und viele andere der alten Garde wohnen seit Jahren im Haag oder dessen Umgebung.

Ausser diesen beiden Städten giebt es kaum eine Kunststadt in Holland. Wohl hat eine jede Stadt ihre lokalen Maler, welche z. B. in Dordrecht eine ganze Reihe bilden, aber die grösseren, welche sich nicht in einem der beiden Centren aufhalten, wohnen meistens vereinzelt. Künstlerkolonien bilden sich hier kaum. Es existierte vor einigen Jahren eine in Haarlem, welcher unter anderen Vaarzon Morel und Nieuwenkamp, bekannte jüngere holländische Illustratoren, angehörten, jedoch hat sich diese bald aufgelöst. Nieuwenkamp z. B. hat nicht einmal einen festen Wohnort: er hat sich ein Wohnschiff, eine grosse Arche, gebaut, in altholländischer Weise eingerichtet, und fährt damit in die Gegenden, welche ihm gelegentlich am besten gefallen. Jan Toorop, dessen Werke auch in Deutschland durch die Münchner Secessionsausstellungen bekannt geworden sind, wohnt am Meere: im kleinen Fischerdorfe Katwijk auf hoher Düne hat er sich ein Häuschen gebaut. In einigen Orten am Rhein, in Rhenen und Oosterbeek, wohnen de Bock und Henricus, und so lassen sich viele Beispiele geben dafür, dass ausser im Haag und Amsterdam, die grossen holländischen Maler keine Gruppen bilden. Diese beiden Städte jedoch sind und bleiben die Centra des Künstlerlebens, folglich auch des Kunsthandels und der Kunstausstellungen.

Der Kunsthandel ist ein sehr reger und hat sich namentlich im Haag im letzten Jahre stark ausgebreitet, indem die Amsterdamer Firmen Buffa und Preyer dort Filialen gründeten. Daneben fängt auch »Arts and Crafts«, der Hauptsitz des modernen Haager Kunstgewerbes, an, in Bildern zu handeln und Ausstellungen zu veranstalten. Die im vorigen Jahre dort abgehaltene Ausstellung von Bildern des hervorragenden holländischen Maler-Radierers Zilcken war der eigentliche Anfang davon.

Kleinere und grössere Kunstausstellungen wechseln einander in Holland fortwährend ab. Arti et Amicitiae in Amsterdam, und Ausstellungen bei verschiedenen dortigen Kunsthändlern; im Haag fortwährend Ausstellungen in »Pulchri Studio«, dem ältesten holländischen Malerverein, und dem »Haagschen Kunstkring«, dem Jüngere angehören, obwohl beide Vereine nicht so stark einander gegenüber stehen, wie in Deutschland die Secession der älteren Richtung.

Wir können uns hier nicht eingehend mit holländischen Kunstzuständen beschäftigen, wollen jedoch auch unseren folgenden Briefen immer, soviel möglich, einige allgemeinere Betrachtungen über diese vorangehen lassen, um die deutschen Leser etwas davon kennen zu lehren. Für heute möge dies genügen, da wir noch auf eine Ausstellung die besondere Aufmerksamkeit lenken möchten.

Pulchri Studio hat, nachdem es in sein neues Gebäude eingezogen ist, schon manche schöne Ausstellung abgehalten. Gross sind solche Ausstellungen nicht: Anhäufungen von Bildern wie die internationalen Ausstellungen in Berlin und München, kennt man hier überhaupt nur dem Namen nach, und die hiesigen internationalen Ausstellungen umfassen kaum den zehnten Teil der deutschen.

Dies hat seine guten Seiten, insofern man nicht soviel Zeit verbraucht, um das Gute aus dem Mittelmässigen und Schlechten herauszusuchen: man braucht keine Restaurants und Gartenkonzerte, um sich vom Bildersehen zu erholen. Eine Pulchri-Ausstellung kann man in einer Stunde genügend, in einem Nachmittage vollends durchprüfen, und kann dann später öfter mit grösster Ruhe sich seine Lieblingsbilder noch einmal ansehen.

Die letzte Ausstellung war eine sehr bemerkenswerte. Es waren ausschliesslich Radierungen ausgestellt, welche meistenteils überraschend wirkten. Vieles war ja bekannt: die kleinen Radierungen von Vrolijk, Maris, Roelofs und anderen, welche mehr Maler als Radierer sind, und auch die meisten der ausgestellten Radierungen von Israëls waren uns bekannt. Sehr

originell ist seine letzte Arbeit, ein schreibender Alter an einem Tisch vornübergebeugt, ein flott hingekritzeltes Stückchen, in feinem Ton gehalten. Von dem jetzt so berühmten verstorbenen Jongkind einige Sachen, die uns nicht überzeugen konnten, dass er jemals die Radiernadel zu führen verstanden hätte.

Am meisten imponieren Witsen's Radierungen. Dieser Maler-Radierer besitzt eine vorzügliche, nicht zu übertreffende technische Fertigkeit und dazu eine Wahl des Gegenstandes, welcher ein jeder ihm neiden kann. Seine kleinen intimen Häuseransichten an holländischen Kanälen, meistens bei grauem, trüben Wetter gedacht, sind, so oft er sie wieder behandelt und so ähnlich wie sie einander sehen, doch immer wieder neu und erzählen jede für sich immer etwas anderes.

So ernst und trübe wie Witsen, so leicht und sonnig ist Zilcken's Technik. Zilcken beschäftigt sich nicht, wie Witsen, ausschliesslich mit Originalarbeiten; er reproduziert auch viele Gemälde. Hervorheben möchten wir hier die meisterhafte Skizze nach Toorop's Porträt von Paul Verlaine, eine ältere Arbeit Zilcken's, aber vielleicht wohl seine beste.

Fast ausschliesslich reproduzierend arbeiten Wilm Steelink (welcher auch durch seine in Mauve's Art gemalten Schafe bekannt ist) und Graadt van Roggen. Von ersterem meinen wir keine uns unbekannten Radierungen hier gesehen zu haben, aber wenn auch nur seine Radierung nach Jacob Maris' Violinspieler ausgestellt gewesen wäre, so hätte das schon genügt. Es ist eine der schönsten Arbeiten Steelink's nach einem der besten Werke unseres verstorbenen Grossmeisters, welchem kein Gegenstand malerisch darzustellen unmöglich war.

Auch Graadt van Roggen hat Maris' Bilder in letzter Zeit vielfach in Kupfer geätzt und dabei vor allen Dingen seine pastose Technik und seine Farben meisterhaft zu reproduzieren gewusst.

In M. Bauer haben wir einen unserer meist bekannten Radierer vor uns. Er bietet immer nur Motive aus der Levante: Türkische Moscheen, arabische Darstellungen, wunderbar komponiert und von magischem Zauber in Licht und Schatten. Ein gewisses Zurückgehen auf Rembrandt ist, namentlich in seinen früheren Arbeiten, nicht zu verkennen.

So könnten wir noch lange in der Haager Ausstellung weilen und noch vieles mitteilen über Toorop's »point-sèche«-Radierungen, mit Ölfarbe gedruckt, über van Houten's technisch hervorragende Radierungen in »vernis mou«, aber dafür ist hier kein Platz, auch deshalb nicht, weil wir noch einige Zeilen der älteren holländischen Kunst widmen möchten.

Denn auch diese findet, wenn auch nicht soviele Verehrer wie die neuere Kunst, doch auch viele Bewunderer. Wohl ist es wahr, dass die holländischen Museen am wenigsten von den Holländern selbst besucht werden, aber das ist ja überall der Fall: die Berliner gehen auch wenig in ihr altes Museum, und sogar in der Münchner alten Pinakothek hört man oft mehr amerikanisch als deutsch reden. Und doch wird niemand einem Deutschen den Vorwurf machen können, dass er seine alten Meister nicht ehrt. Ebensowenig gilt dies für uns Holländer. Welch eine tiefe Verehrung für unseren grossen Rembrandt haben wir nicht in den letzten Jahren gezeigt! Ja, wir haben es jetzt so weit gebracht, dass seine berühmte »Nachtwache«, welche im Amsterdamer Reichsmuseum bis jetzt unter völlig ungenügendem Oberlicht aufgestellt war, jetzt von einer grossen dazu angestellten Kommission auf ihre Beleuchtung hin geprüft wird. Man hat das Bild in einen eigens dazu gebauten Schuppen gebracht und probiert einstweilen, welche Beleuchtung die beste ist. Und dann wird hoffentlich später im Museum selbst das Bild so aufgestellt, dass es dieselbe Beleuchtung erhält. Das wäre eine prächtige Errungenschaft!

Ein nächstes Mal erzähle ich Ihnen noch mehr von unseren alten Bildern und hoffe dann auch von den Modernen, vielleicht dem neueren holländischen Kunstgewerbe, etwas mitteilen zu können. Für heute sei dieser, ohnehin schon etwas lange Brief genügend.

Haag, im Dezember 1901. *CORN. BOS.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

Diese Ausstellung ist bekanntlich unsere offizielle kunstgewerbliche Jahresrundschau. Da werden von vielgeprüften Gewerbeleuten immer neue praktische Prüfungen abgelegt, neue Befähigungsnachweise geliefert, Fortschritte demonstriert, Neuigkeiten mitgeteilt. Seitdem Herr *von Scala* das Museum leitet, hat jede Winterausstellung ein neues Gesicht. Zuerst traten die englischen Züge scharf hervor, dann mischte sich Jung-Wien darein, zunächst mit einem fröhlichen Gesprudel von Farben und Formen, später mit mehr besonnenem Zweckgefühl. Der selige Biedermeier erwachte zu neuem Leben und Jung-Wien versucht an das gesunde Alt-Wien anzuknüpfen. Mancherlei Richtungen strömen hart nebeneinander und kreuzen sich wohl auch, wobei die Wogen stürmisch aufrauschen. Eben jetzt ist dies wieder der Fall. Auf diesem kämpfereichen Boden will es nicht Frieden werden. Die persönlichen und sachlichen Gegensätze zwischen dem Museum und seiner Kunstgewerbeschule schwehlen langsam fort und hie und da bricht auch ein helles, scharfes Flämmchen hervor. Eben erst hat Professor Josef Hoffmann, der hochbegabte Architekt, der nach mancherlei Versuchstadien dem »einfachen Möbel« in Wien einen neuen Stil geschaffen, seine künstlerische und administrative Gegnerschaft schroff genug ausgesprochen (in Dr. Ludwig Abels' Zeitschrift: »Das Intérieur«, Wien, Verlag von A. Schroll). Unnötig schroff, dürfen wir wohl sagen, hinsichtlich der persönlichen Spitze, denn ohne den hart erkämpften Sieg des Herrn von Scala über die kunstgewerbliche Reaktion wäre auch die Kunstgewerbeschule nicht in junge Hände geraten. Alle, denen das Gedeihen des Wiener Kunstgewerbes am Herzen liegt, sehnen sich nach einem Modus vivendi zwischen diesen beiden Faktoren. Er würde beiden zu gute kommen und dem Publikum obendrein, das sich jetzt ratlos zwischen verschiedenen Anziehungspunkten zersplittert. So ist die Kunstgewerbeschule diesmal im Museum nur indirekt vertreten, indem ihre Schüler für verschiedene Firmen arbeiten, die da ausstellen. Wenn man sehen will, was die jungen Leute der Hoffmannschule und ihre Kameraden und Kameradinnen (diese sind ja nicht weniger begabt) für sich selbst arbeiten, muss man in den alten Kunstgewerbeverein

gehen, wo sie aus Eignem drei vollständig eingerichtete Zimmer aufgestellt haben. Hier kann man die gesunden, logischen Grundsätze dieser Richtung kennen lernen und den eigentümlichen Chic einer prunklosen, zweckmässigen Eleganz, wie ihn Hoffmann einimpft.

Trotzdem ist die Winterausstellung im Museum nichts weniger als unmodern. Schon die Vorliebe des Direktors für das englische Moment ist eine Bürgschaft dafür, denn die alten Engländer, denen man heute nacheifert, die Sheraton, Chippendale, Hepplewhite, Shearer, waren bereits modern im heutigen Sinne. Sie waren schon tischlerisch und nicht mehr baukünstlerisch, und damit standen sie im wirklichen Leben und schufen echte Gebrauchsmöbel. Übrigens ist man nicht mehr durchaus im eigentlichen Kopieren dieser Muster befangen. Die Einflüsse haben sich schon stark gemischt; japanische, altwienerische, amerikanische kommen hinzu und die Phantasie schafft von selbst in einem Mengstil, der unsern letzten Erfahrungen und Bedürfnissen entspricht. Die bedeutenden Ausstattungsfirmen Wiens und auch der Provinz sind bereits in diesem sicheren Geleise und ihre Arbeit nimmt eine Art gemeinsamen Zug an, der einst jedenfalls als unserer Zeit eigentümlich gebucht werden wird. In diesem Stadium eines ruhigen Fortarbeitens nach überwundenen Stürmen entbehrt man sogar die eigentlichen Erfinder weniger. Das in den letzten Jahren Erfundene wird jetzt gemächlich verdaut. Kein Zweifel, dass nach einer gewissen Zeit das ästhetische Hungergefühl sich wieder regen und alle schöpferischen Kräfte in den Vordergrund rufen wird.

Das historische Moment tritt auf dieser Ausstellung weniger hervor. Voriges Jahr sah man noch eine ganze Reihe wertvoller Räume aus österreichischen Burgen und Schlössern mit unübertrefflicher Technik nachgebildet, zu dauernder Verwendung in einem dereinstigen neuen Musealbau. Diesmal findet sich ein einziger solcher Saal (von Friedrich Otto Schmidt) im imposanten Barockstil Maria Theresia's, und zwar eine Kombination aus prächtigen Einzelheiten verschiedener alter Adelspaläste (Kinsky, Breuner, Schönborn, Esterhazy). Allenfalls kann man dann noch einen Raum (von Sigmund Jaray) historisch nennen, der aber ist schon Nachahmung des altwiener Biedermeier, wozu ein Privatmann in Atzgersdorf bei Wien die Originale geliefert hat. Dieses Zimmer hat auch den grössten Erfolg beim Publikum. Das ist ein Lokalstil, familienhaft anheimelnd, grossmütterlich-gemütlich, voll Reminiszenz an die eigene Kindheit. Hier sind die Fäden zur Vergangenheit noch nicht abgerissen, es ist ein Lebendiges vorhanden, an dem sich anknüpfen lässt. Wir werden natürlich nicht wünschen, dass nun, statt anderer historischer Stile, der biedere Biedermeier schlechtweg kopiert werde. Nur seine praktischen Grundsätze sind zu beherzigen. Seine unverwüstliche Arbeit, wie sie eine Zeit lieferte, als jeder Geselle noch sein »Meisterstück« machen musste und dann zeitlebens diesem nacheiferte, bis dann leider die Fabrikmöbel der Möbelfabriken alles umbrachten. Und sein Mut, er selbst zu sein: lokal, familiär, persönlich. Und sein ererbter kunstgewerblicher Sinn und Eigengeschmack, ja eigene Kunstfertigkeit, zu einer Zeit, da alle Damen die schwersten Handarbeiten machten, sogar Gobelinstickereien von mikroskopischer Durchführung und jene sogenannten Quodlibets, gestickte Stillleben, die schon Kompositionstalent und technischen Einfindungsgeist erforderten. Der solide bürgerliche Wohlstand jener gediegenen Pallisanderzeit und der langsame Wechsel der Moden, der für Gegenwart und Zukunft arbeiten hiess, haben jenem einheimischen Kunstgewerbe physische, aber auch künstlerische Dauer verliehen. Und dabei sind diese Dinge vornehm, ja herrschaftlich; man sieht ihnen an, dass sie in einer kunstfrohen Residenz geschaffen sind, wo der Wiener Kongress allen damals erdenklichen Luxus entfesselt hatte. Eben auf der Wiener Kongressausstellung, wo ein ganzer Saal mit den besten derartigen Sachen gefüllt war, ist der Geschmack daran auch offiziell zum Durchbruch gekommen. Heute werden diese Dinge bereits eifrig gesammelt, sind freilich auch schon stark im Preise gestiegen. Vor zehn Jahren waren sie noch geschenkt zu haben. Das erwähnte Zimmer ist ganz hell, fast weiss, mit senkrechten gemalten Ornamentbändern, in denen ein hellgrünes, dünn gefiedertes Gewächs emporstrebt. Die Möbel sind hellgelbes Kirschholz, fourniert und poliert (»politiert« sagte man damals). Der »Glaskasten« hat an den Ecken Ebenholzsäulen mit vergoldeten Kapitälchen, an den Thüren Verglasungen hinter zwei lattenartig dünn ausgeschnittenen Lyras, oben aber einen massiven Stufengiebel. Der Kamin vom reinsten weissen Marmor, mit einfachsten Gliederungen, hat kleine Bronzeappliken, und zwar zierliche, hintergrundlos ausgeschnittene Figurenscenen. Die sitzgerechten Sitzmöbel, der standfeste Doppelsäulentisch, das unnachahmlich erfundene Nähtischchen, der grosse ovale Kanarikäfig, die Rahmen voll schwarzer Silhouetten an den Wänden, und über dem Kanapé selbstverständlich das Ölbild des guten alten Kaisers Franz — das ist alles nicht bloss »gemacht«, es ist wahr, wirklich, es hat gelebt und wird vielleicht wieder leben. Mit welchem Glück damalige Tischler das Richtige getroffen haben, zeigt sich in der Ausstellung auch an einzelnen Gegenständen, z. B. einem Biedermeier-Lehnstuhl, der noch das ganze Rokoko im Leibe hat, aber gleichsam abgehobelt, auf einfache Linien und ebene Flächen zurückgeführt, in welcher Empfindung dann wieder das zwischenliegende Empire sich geltend macht. Dieses Möbelstück findet grossen Anklang.

»Einfache Möbel« — das Schlagwort tönt immer lauter durch Wien. Neben Josef Hoffmann, der in der erwähnten Zeitschrift eine reiche Auswahl solcher Entwürfe veröffentlicht, ist *Adolf Loos* der Verfechter der eleganten, praktischen, logischen Einfachheit. Das logische Möbel hat jedenfalls eine grosse Zukunft. Loos hat in Amerika gearbeitet und später in Wien schreibend und zeichnend seine Ansichten verfochten. Wir kennen von ihm schon eine ganze Reihe sehr bestechender Einrichtungen von Cafés, Restaurants, Kaufläden, Wechselstuben und Wohnungen. In der Ausstellung ist er nicht vertreten, da er nie ausstellt. Wohl aber stellt Friedrich Otto Schmidt ein Schlafzimmer zur Schau, worin er sich nach Loos'schen Grundsätzen richtet. Mahagoni, mit matten Bronzebeschlägen, die ins Holz eingebettet sind, die Kanten alle abgernndet, keinerlei eigentliches Ornament, dabei Bequemlichkeit und appetitliche Arbeit. Auch dieses Zimmer wird sehr gewürdigt. Leider fallen die bronzenen Krallen an den Tisch- und Stuhlfüssen aus dem Stil. In dieser Richtung ist ferner unser gebogenes Holz zu erwähnen, das der Schablone verfallen war, jetzt aber durch die Firma Jakob und Josef Kohn zeitgemäss belebt wird. Die Anregungen dazu kommen aus der Hoffmannschule, die auch die Kohn'sche Ausstellung in Paris gestaltet hatte. Das gebogene Buchenholz war dort sogar in den Wanddekorationen als »sezessionistische« Gefühlslinie weidlich verwendet, da ja doch die Kurve sein eigentliches Bewegungsprinzip ist. Im Museum sieht man jetzt drei vollständige Zimmer in diesem wieder zu Ehren gelangenden Material ausgestellt. Auch konstruktive Probleme werden da flott gelöst; so sah man voriges Jahr einen Lehnstuhl, der aus bloss drei Siücken zusammengesetzt war.

In den Intérieurs der bekannten alljährlichen Aussteller sieht man immer mehr interessante überseeische Hölzer verwendet; so in einem Speisezimmer von Portois und Fix

Madagascar-Ebenholz (braun, mit langen schwarzen Adern) mit hellen Einlagen von amerikanischem »Rengas« und Pitchpine. Diese Firma hat auch zwei ungewöhnliche Einrichtungsproben aus dem wirklichen Leben ausgestellt, nämlich zwei Viertelzimmer aus dem neuen Schlosse des Grossbrauers Anton Dreher zu Kettenhofen bei Klein-Schwechat. Das eine mit durchgehender Täfelung und Plafond in schwerem Eichenholz, das andere Louis XIV. in Eichen mit vergoldeter Schnitzerei. Die Hoffmannschule zeigt ihr Können auch in einem von O. Prutscher entworfenen Zimmer (für Julius und Josef Hermann) in Eiche mit Stadler'schen Panelen von getriebenem Kupfer. Ferner ist Baron F. Kraus einer der jüngeren Architekten, die sich gerne dem Intérieur widmen; er hat mehrere solche entworfen, in denen die Methoden der letzten Jahre mehr oder weniger frei verwertet sind.

Eine Rundschau über die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes kann natürlich nicht jedes Jahr Neues finden. Aber der Fortschritt rastet nicht. Selbst Lobmeyr's Gläser, die doch schon als historisch gelten können, weisen Vervollkommnungen und Neuerungen auf. Die Tiffanyartigen Gläser von Max v. Spaun in Klostermühle haben überraschend an Mannigfaltigkeit der farbigen Reflexe gewonnen und zeigen auch neue Varianten der Form. Die Glasfirma Bakalowits wird durch die Lehrer und Schüler der Kunstgewerbeschule (Moser u. a.) trefflich versorgt. Die grossen Teppichhäuser modernisieren sich immer mehr und mehr; Philipp Haas hat Muster von Otto Eckmann, Ginzkey in Maffersdorf von Christiansen, aber auch eine Kargerschülerin, Fräulein Wagner, bringt einen originellen Entwurf. Die Leistungen des Spitzenkurses, die Stickereien (Nowotny u. a.), Bronzen (Krupp), das Silber (Klinkosch), der Schmuck (Hauptmann, Fischmeister und Rozet, u. a.) halten ihr Niveau, ohne dass gerade diesmal Thaten gethan würden. Auch das eigene Atelier des Museums, in dem der vielseitige Rudolf Hammel thätig ist, macht sich auf verschiedenen Gebieten geltend. Es versorgt die geschickten kleinen Leute mit Entwürfen im heutigen Geschmack. Überhaupt ist die Arbeit des kleinen Mannes durch die jetzige Verwaltung des Österreichischen Museums wesentlich gefördert. *LUDWIG HEVESI.*

BÜCHERSCHAU

O. Krell, Altrömische Heizungen. Mit 39 Textfiguren und 1 Tabelle. München und Berlin, Druck und Verlag von R. Oldenbourg, 1901. VI und 117 S.

Über die Frage, in welcher Weise bei den Alten die Heizung der Wohn- und anderer Räume besorgt worden ist, sind immer noch vielfach falsche Ansichten bei den Modernen vorhanden, deshalb ist es mit Freuden zu begrüssen, dass ein Fachmann die Fragen einmal ausführlich und gründlich behandelt. Nur so kann man hoffen, weit verbreitete und immer wiederholte Irrtümer endlich einmal verschwinden zu sehen. So sagt z. B. C. Nauck bei der Erklärung von Horaz Oden I 9, 5 dissolve frigus, ligna super foco large reponens, focus sei vom Zimmerherd, Kamin gesagt, er denkt sich also Horaz in einem mit Kamin versehenen Zimmer sitzen, so einer Art englischer Halle, in der durch stärkeres Einlegen von Holz eine grössere Wärme erzielt werden kann. Daran ist natürlich nicht zu denken. Wie die Ruinen von Pompeji deutlich erkennen lassen, sind Öfen, Kamine, Schornsteine, abgesehen vielleicht von Backöfen, im Altertum unerhört, und was man dafür gehalten hat (denn oft genug will man Schornsteine festgestellt haben), sind Röhren, die in der Wand angebracht sind, um die Tageswässer von oben nach der Cisterne oder dem Strassenkanal zu führen. Ursprünglich wurde natürlich mit Holz gefeuert, indem man dem sich notwendig entwickelnden Rauch es überliess, sich irgendwo einen Ausweg zu suchen, und diese Weise hat natürlich in einfachen, z. B. Bauernhäusern, bis in die spätesten Zeiten hin Bestand gehabt. Vergleiche die oben angeführte Horazstelle, bei der an ein ländliches einfaches Besitztum gedacht werden muss. Erst als man das Holzfeuer durch Holzkohlenfeuer ersetzt hatte, das ohne Entwickelung von Rauch brennt, konnte man daran denken, eine bessere Ausschmückung der Räume vorzunehmen. Dies ist der Zustand, der uns in Pompeji entgegentritt; wie O. Krell mit Recht S. 4 sagt, war ein mit Rauch und Russ verknüpftes Holzfeuer für die mit kostbaren Wandmalereien geschmückten und mit Kunstgegenständen angefüllten Gemächer eines reichen Römers nicht verwendbar. Kohlenbecken waren daher, wie noch heute in südlichen Ländern, zahlreich in den Häusern vorhanden und sind auch zahlreich, mitunter in äusserst zierlichen Formen, aus Pompeji auf uns gekommen. In Bezug auf solches Holzkohlenfeuer sind nun heute zweierlei Meinungen weit verbreitet, erstens glaubt man, dass sich gefährliche Gase bei solcher Heizung entwickeln, und zweitens wird behauptet, dass die Heizeffekte gering sind, aber beide Annahmen sind, nach neuen Untersuchungen, unbegründet. Bei Schichthöhen bis zu 0,15 m, wie bei den Kohlenbecken der Alten, und ohne Verwendung von Rosten, wodurch eine niedrige Verbrennungstemperatur gesichert wird, bestehen die Verbrennungsprodukte von reiner Holzkohle nur aus Kohlensäure und Stickstoff, und zwar kommen beide nur in so geringen Quantitäten vor, dass sie nicht als der Gesundheit schädlich zu betrachten sind. Werden dagegen, wie das bei uns im Norden für technische Zwecke (zum Löten und dergleichen) üblich ist, höhere Schichten von Holzkohle genommen, und wird durch einen Rost eine höhere Verbrennungstemperatur erzeugt, dann entsteht allerdings leicht das so gefährliche Kohlenoxyd; aber bei dem im Altertum üblichen Verfahren ist dessen Bildung ausgeschlossen. Ebenso irrig sind die gewöhnlichen Annahmen über die Heizeffekte der Holzkohlenheizung; genaue Versuche ergaben, dass, um ein für 60 Kinder bestimmtes Schulzimmer zu heizen, stündlich das Verbrennen von 1,61 kg Holzkohle genügt, wodurch die Luft der Zimmer auf 0,47% Kohlensäure gebracht wurde. Das in den Forumsthermen zu Pompeji gefundene Kohlenbecken, das von Vaccula gestiftet ist, würde nach der angestellten Berechnung im stande sein, »eine grössere Kirche, wie z. B. die Egidienkirche in Nürnberg, in welcher mehr als 2000 Zuhörer Platz haben, mit Sicherheit bei grösster Winterkälte zu beheizen, und ist dasselbe mehr als hinreichend gross, um in den Caldarien der pompejanischen Bäder ohne Anstrengung eine so hohe Temperatur zu erreichen, als solche überhaupt noch von Menschen ertragen werden kann«.

Aber, so wird man einwerfen, gerade bei den Bädern sind schon die Alten von der Holzkohlenfeuerung abgegangen und zur Erwärmung der Räume durch Hypokausten übergegangen, indem sie »den Fussboden des Baderaumes mittels Ziegelplatten von zwei Fuss im Quadrat auf kleine Pfeiler legten, so dass unter ihnen ein Hohlraum entstand; indem dieser von einer Feuerstelle aus mit heisser Luft gefüllt wurde, diente der erhitzte Fussboden als Ofen«. (A. Mau, Pompeji S. 172.) Doch in Bezug auf diese Hypokausten bringt das Krell'sche Buch wesentlich Neues. Wären die Hypokaustenanlagen zur Feuerung benutzt worden, so müssten davon deutliche Spuren geblieben sein, insofern sich Russ u. s. w. angesetzt hätte. Auch ist das Material, aus dem die den Fussboden tragenden Säulchen errichtet sind, meistenteils ein solches, das dem Feuer

keinen Widerstand geleistet haben würde; auch fehlt es an Einsteigschächten, die zur Reinigung dringend nötig wären, und die Dicke des Fussbodens über den Suspensurae (bis zu 0,50 m) würde ein Beheizen des darüber gelegenen Raumes mehr oder weniger unmöglich gemacht haben. Kurz, alles deutet darauf hin, dass die sogenannten Hypokausten nicht zur Beheizung, sondern als Unterkellerung zur Trockenlegung der darüber gelegenen Räume dienten, und dass besonders bei den Baderäumen ein derartiger Zweck angestrebt werden musste, wird ohne weiteres als begreiflich gelten. Die »Tubulation« der Wände, durch welche diese trocken gelegt werden, verfolgt demnach denselben Zweck wie die Belegung mit Bleiplatten im Hause des Faun zu Pompeji, durch welche jede Feuchtigkeit von den Wandgemälden fern gehalten wurde.

Diese neue Erklärung der Hypokausten, nach der sie nicht zur Beheizung, sondern nur zur Trockenlegung der oberen Räume gedient haben, wird ohne Zweifel zunächst manchen Widerspruch hervorrufen, weil sie sich von der bis jetzt allgemein gültigen Annahme weit entfernt, ich zweifle aber nicht, dass sie allgemein angenommen werden wird. Zu wünschen ist, dass bei Neuentdeckungen von Hypokausten mehr als bisher üblich war, auf etwaige Spuren von Beheizung geachtet und, wo solche nicht vorhanden sind, auf das etwaige Fehlen solcher Spuren ausdrücklich aufmerksam gemacht wird, dann wird die von O. Krell mit solchem Erfolge, scheint mir, angeschnittene Frage bald auf die unzweifelhafteste Weise beantwortet sein.

R. Engelmann.

DENKMALPFLEGE

Meissen. Der Meissner Dom verspricht ein zweites Heidelberger Schloss zu werden! Eben hat Oberbaurat Schäfer, der ja auch die Restaurierung des Heidelberger Schlosses mit so grosser Hartnäckigkeit anstrebt, im Meissner Dombauverein einen Beschluss herbeigeführt, der ihm den Dom zum Ausbau und zur Restaurierung ausliefert. Die Sache liegt folgendermassen. Bei einem engeren Wettbewerb kam der Vorstand des Dombauvereins dazu, die Herren Professor Linnemann in Frankfurt a. M. und Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe zu nochmaliger Bearbeitung ihrer Entwürfe aufzufordern. Beide Entwürfe sind im Laufe des Jahres 1901 abgeliefert worden, der Linnemann's zeigt, wie schon sein erster, eine dreitürmige Anlage, der Schäfer'sche wieder eine zweitürmige. Ohne jeden Zweifel ist der Linnemann'sche weit malerischer und genialer als der Schäfer'sche. Linnemann hat aber den ersten Schäfer'schen Plan empfohlen und ist gewissermassen zurückgetreten. So kam der Vorstand des Dombauvereins zu dem Beschluss, der Hauptversammlung zu empfehlen, Herrn Oberbaurat Schäfer mit dem Ausbau und der Restaurierung des Meissner Doms zu beauftragen. Die entscheidende Versammlung verlief folgendermassen: Oberbaurat Schäfer legte die Baugeschichte des Domes dar, ohne dabei irgend etwas Neues vorzubringen. Dies war ja auch nicht zu erwarten, da über die Entwickelungsgeschichte des Turmes völliges Einvernehmen herrscht: im 13. Jahrhundert wurde das untere Geschoss, im 14. nach anderem Plane das zweite Geschoss gebaut, im 15. Jahrhundert fügte ein dritter Meister wieder nach neuem Plane das dritte Geschoss hinzu. Bis zum zweiten Geschoss bestand sicher der Plan, eine zweitürmige Anlage zu schaffen. Die Anlage bietet wenig Eigenartiges, mit Recht sagte Schäfer, solcher Türme gebe es Tausende. Mit gleichem Rechte pries er den Meister des dritten Geschosses als einen Künstler von höchster Genialität, der überaus Wertvolles geschaffen habe. Diesem Meister müsse man beim Ausbau der Türme folgen, in seinem Geiste weiter schaffen. Es seien aber keine sicheren Zeichen vorhanden, ob dieser Meister eine zwei- oder eine dreitürmige Anlage geplant habe. Die Darlegungen Schäfer's zeigten recht deutlich, dass er sich in die besonderen Verhältnisse des Meissner Doms und in seine Geschichte nicht eben stark vertieft hat; er sagte daher auch, drei Türme seien nicht üblich; er habe drei Türme bisher nur beim Erfurter Dom gekannt. Herr Gurlitt habe ihm allerdings noch eine Anzahl anderer Kirchen »dörflichen Charakters« gezeigt, die auch drei Türme haben. Aber das »*Normale*« seien zwei Türme, und da er keine festen Anhaltepunkte dafür habe, dass drei geplant gewesen seien, ziehe er die Ausgestaltung *nach normalem Vorbilde* einer solchen vor, die wohl als etwas Neues früher einmal geschaffen worden sei, die ihm aber kein erfreuliches Bild verspreche.

Die sachlichen Gründe des Herrn Oberbaurat Schäfer für eine zweitürmige Anlage wogen nicht schwer, mit desto mehr Aplomb warf er seine ganze Persönlichkeit, seine »37jährige Erfahrung« und seine Kenntnis der mittelalterlichen Bauten in die Wagschale, wodurch er denn auch bei dem meist aus Laien bestehenden Publikum lebhaften Beifall erzielte. Besonders merkwürdig war dabei noch, dass Schäfer sich am Tage vorher in einer Sitzung des Vorstands des Dombauvereins bereit erklärt hatte, auch noch einen Entwurf zweier dreitürmiger Anlagen zu machen und zwar deshalb, *weil sämtliche Architekten im Vorstand sich für einen solchen ausgesprochen hatten.* In der Hauptversammlung aber erklärte er schlankweg einen solchen Versuch seinerseits für aussichtslos, daher könne er ebenso gut unterbleiben.

Gegen Schäfer sprach Cornelius Gurlitt mit sachlicher Schärfe. In Bezug auf die dreitürmige Anlage wies er ihm sogar eine bedenkliche Unkenntnis der Spätgotik nach. An und für sich sei er (Gurlitt) überhaupt gegen den Ausbau der Westtürme. (In der That ist die Frage durch den Dombauverein ganz verschoben worden. Ursprünglich handelte es sich nur darum, den Dom, dem der Verfall drohte, zu erhalten. Jetzt steht die ganz unwesentliche Frage des Ausbaues der Türme im Vordergrunde der Erörterung.) Gurlitt sagte: Es ist gar nicht ausgeschlossen, dass der Zufall — ähnlich wie in Erfurt — uns hinterher ein altes Bild des Zustandes der Stirnseite des Meissner Doms vor dem Brande von 1548 in die Hand spielt. Dann werde man mit Bedauern erkennen, dass der Turmbau falsch ausgeführt worden sei. Denn mit Sicherheit hätten die Planungen nur ergeben, dass aus dem vorliegenden Material eine wissenschaftliche Sicherheit über die ursprüngliche Gestalt der Türme nicht zu erlangen ist. Man soll aber nicht in den Formen, sondern im Geiste der Alten bauen. Die Baugeschichte lehrt, dass in jedem Jahrhundert der betreffende Meister nach *seinem* Geschmack, also *modern* schuf. Daher soll man auch den Mut haben, zu den drei verschiedenen Plänen für die drei unteren Geschosse einen vierten für das vierte Geschoss zu schaffen, der unserem Geschmack entspricht. Da nun aber für diese so durchaus wichtigen Gedanken die Mehrheit des Vorstandes des Dombauvereins nicht zu haben ist, so hat sich Gurlitt auf den Standpunkt der »stilvollen Ausbildung« gestellt. Hier sei er nun mit Schäfer der gleichen Ansicht, dass der entscheidende Bauteil das dritte Geschoss sei. *Als dessen Meister bezeichnete er Arnold von Westfalen, den Schöpfer der Albrechtsburg.* Von diesem gehe eine Schule aus, die in der Folgezeit die Architektur im Meissnischen beherrschte. Nun machte es Gurlitt höchst wahrscheinlich, dass dieser Meister den zweitürmigen Grundriss aufgegeben und unter eigentümlichen technischen Mass-

nahmen die dreitürmige Anlage vorbereitet habe. Das beweist die Stärke der Mauern im Mittelbau von 3 m, die nicht darauf berechnet sein könne, das dünne Masswerk einer Glockenstube oder einen Giebel zu tragen. Das beweist aber auch die Architektenschule, die sich an Arnold von Westfalen anschloss. Denn so oft an sie die gleiche Aufgabe herantrat, nach Umgestaltung einer Basilika in eine Hallenkirche die Westschauseite umzubauen, wählte sie regelmässig die dreitürmige Anlage, so bei der Kreuzkirche in Dresden, der Nikolaikirche in Leipzig, den Kirchen in Zerbst, Zeitz, Lommatsch i. S., Rochlitz, Öderau, also bei den hervorragendsten Bauten im Lande (nicht aber bloss Anlagen dörflichen Charakters, wie Schäfer zu sagen beliebte). Diese seien wohl zweifellos in Nachahmung von Arnold's Hauptbau entstanden und gestatteten einen sehr bedeutsamen Rückschluss auf Meissen. Wenn man also »stilvoll« bauen wolle, so solle man auch richtig bauen, diese richtige Form sei durch Schäfer noch nicht gefunden worden. Sie musste entwickelt werden aus der Genialität Arnold's von Westfalen und nicht nach der Norm.

Wertvoll war auch, was der Dresdner Architekt Prof. Seitler gegen Schäfer's Entwurf vorbrachte. Er wies darauf hin, wie wenig glücklich der sogenannte höckrige Turm des Domes zu den Schäfer'schen Türmen stehe, diese Formen seien zu verwandt, um eine schöne Silhouette zu geben und namentlich von der Brücke her werde sich ein sehr unschönes Bild ergeben.

Schäfer wies alledem gegenüber nur darauf hin, dass er an dem zweitürmigen Magdeburger Dom Verwandtschaft mit dem Meissner Dom in dem nasenlosen Masswerk gefunden habe. Im übrigen liess er sich auf eine sachliche Widerlegung nicht ein. Er brauchte sich dieser vergeblichen Mühe auch gar nicht zu unterziehen, denn offenbar herrschte in der Versammlung der Wunsch vor, um jeden Preis zu einem Abschluss zu kommen. Den Ausschlag gab schliesslich Wallot, der ja den Entwurf Schäfer's für »wundervoll« erklärt und die Ansicht ausgesprochen hat, *es gebe* (da Thornow in Metz, Steinbrecht in Marienburg und Seidel in München ausscheiden) *ausser Linnemann und Schäfer keinen deutschen Architekten, der im Geiste der Spätgotik zu schaffen wisse*, so dass wir ratlos dastünden, wenn die Pläne Linnemann's und Schäfer's versagten. So stimmte denn schliesslich die ganze Versammlung mit Ausnahme von vier Architekten und Kunsthistorikern dafür, dass der Meissner Dom nach Schäfer's zweitürmigem Entwurf ausgebaut werden solle.

Dieser Beschluss ist überaus beklagenswert. Denn mit Recht wird im Dresdner Anzeiger ausgeführt, dass der Entwurf Schäfer's keineswegs wundervoll, sondern banal sei. Das kann ja auch gar nicht anders sein, denn Schäfer hat nur etwas Normales schaffen wollen, und dieses Normale ist rein akademisch ausgefallen. Wir hoffen daher, dass dieser Beschluss des Meissner Dombauvereins vom 28. Dezember 1901 noch nicht das letzte Wort in dieser wichtigen Frage sein wird, dass vielmehr auch gegen diesen Ausbau sich eine erfolgreiche Protestbewegung entwickeln werde. Zunächst dürfte verlangt werden, dass die Entwürfe von Schäfer und Linnemann endlich einmal öffentlich ausgestellt werden, damit alle Urteilsfähigen in die Lage kommen, sich ein Urteil zu bilden, welches Unheil dem Meissner Dom durch den erreichten Beschluss droht.

PERSONALIEN

Dr. Paul Johannes Rée in Nürnberg hat den Professortitel erhalten. Rée hat neben seiner Forscherthätigkeit sich um die Verbreitung der Kunstbildung in Nürnberg sehr verdient gemacht.

Bildhauer Max Klein in Berlin ist zum Professor ernannt worden.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Leipzig. Bei der vor einigen Tagen stattgehabten Hauptversammlung des Kunstvereins wurde von einer Gruppe von Mitgliedern eine Neuorganisation des Vereins angestrebt, die im wesentlichen darauf hinaus laufen sollte, dass die Vorträge vermehrt und die Ausstellungen strenger gesichtet werden sollten, sowie dass der Verein auch die moderne Bewegung für die künstlerische Erziehung der Jugend in das Feld seiner Thätigkeit aufnehmen sollte. Der Vorstand legte aber dar, dass eine Erfüllung der Wünsche in der Art, wie sie die Antragsteller erwarteten, an dem Abhängigkeitsverhältnis des Kunstvereins vom Rat der Stadt teilweis scheitern müssten, und dass ein Übergreifen des Vereins in die öffentliche Kunstpflege und Kunstbildung der Stadt Leipzig über den Rahmen seiner bisherigen Thätigkeit sich mit dem Wesen des Vereins nicht vertrage; dagegen sollen alle in der Interpellation gegebenen Anregungen nach besten Kräften verwertet werden, soweit die Möglichkeit dazu vorhanden ist.

Berlin. In dem neuen Reichshaushaltsplan sind je 10000 Mark auf fünf Jahre eingestellt, die die Kommission für das Kunsthistorische Institut in Florenz zur Förderung der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung in Italien erhalten soll. Wir begrüssen dies Entgegenkommen, das die Bemühungen der Kommission bei der Regierung gefunden haben, und erwarten bestimmt, dass die Bewilligung ohne Schwierigkeit erfolgen wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Römermuseum zu Hildesheim** ist, wie die »Hamb. Nachr.« melden, jetzt ein *alter Altarschrein* ausgestellt, der das Interesse der Kunstverständigen im hohen Grade in Anspruch nimmt und ohne Zweifel zu den hervorragendsten Kunstwerken der Provinz Hannover gehört. Das Mittelfeld des Schreins gliedert sich in drei Teile. Der mittlere zeigt die gekrönte Madonna, stehend in einem Rosenkranze, welcher zwischen seinen Rosen die von Nägeln durchbohrten Hände und Füsse des Heilands trägt. Rechts und links zu Häupten der Madonna schweben zwei Engelchen mit Leidenswerkzeugen Christi in den Händen. Im rechts davon liegenden Teile steht, den besiegten Drachen zu Füssen, in goldener Rüstung St. Georg, während in dem Teile links, wie alle Personen des Schreins, in der Tracht des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, in der rechten Hand eine Schreibfeder haltend, sich Johannes der Evangelist befindet, als solcher kenntlich gemacht durch die Titel seiner Schriften auf dem geschlossenen Buche in der linken Hand. Von den beiden beweglichen Seitenflügeln des Schreins, deren jeder sich wieder in zwei Felder gliedert, zeigt der rechte die Statue der Märtyrerin Katharina, der Patronin der Philosophen, mit Schwert und Buch, sowie die Gruppe der St. Anna. Der linke Seitenflügel bietet auf dem einen Felde die Büsserin Maria Magdalena mit dem Salbengefässe. Im anderen Felde steht die Gestalt des Papstes Urban's I., einen Patriarchenkranz in der rechten, ein Buch mit darauf liegender Traube in der linken Hand, auf dem Haupte die päpstliche Tiara. Sämtliche Bildwerke heben sich von einem gemusterten Goldgrunde wirksam ab, dessen oberer polychromierter Abschluss bereits Renaissancemotive zeigt. Über den Ursprung des Schreins liess sich Bestimmtes bis dahin nicht ermitteln. Der Patron

der Winzer und das wiederholte Vorkommen der Traube könnte auf eine Weingegend hinweisen. Das Material der Figuren, die aus Lindenholz bestehen, deutet auf Ober- und Mitteldeutschland hin, während das Eichenholz, woraus die Wände hergestellt sind, auf den Niederrhein als Entstehungsgebiet schliessen lässt. Vermutlich wurde der Altarschrein zur Zeit der Bilderstürmer in die hiesige Gegend verschlagen und soll früher in der Kirche zu Volkersheim bei dem Städtchen Bockenem im Hildesheimischen gestanden haben. Dann gelangte das Kunstwerk in den Besitz des Herrn v. Cramm, welcher es dem Grafen Andreas v. Stolberg auf Söder überliess. Dieser stellte es in einem Saale seines Schlosses auf, bis er es der Kirche zu Henneckenrode bei Hildesheim schenkte, der es noch jetzt gehört. Da es im Laufe der Zeit sehr gelitten hatte, ist es nunmehr einer umfassenden Restaurierung unterzogen worden, die ausserordentlich stilgerecht ausgeführt wurde, so dass es jetzt wieder im alten Glanze wohlerhalten dasteht.

Kiel. Die Errichtung einer Kunsthalle, in der die Kunstsammlungen der Universität, sowie die Ausstellung des schleswig-holsteinschen Kunstvereins Raum finden sollen, erscheint nunmehr gesichert, nachdem die Regierung einen wesentlichen Beitrag zu den freiwillig aufgebrachten Mitteln zugesagt hat.

Berlin. Wenn man die Berufung Eugen Bracht's nach Dresden dort wirklich, wie es nach einer Notiz in Nr. 9 der »Chronik« heisst, nicht in allen künstlerisch interessierten Kreisen für besonders wertvoll hält, so wird diese Ansicht wahrscheinlich sehr bald einer gerechteren Wertschätzung des Meisters Platz machen, und es wäre hierüber weiter nichts zu sagen, wenn nicht in jener Notiz die Meinung ausgesprochen wäre, Bracht, der »jahrelang künstlerisch von *einer* Orientreise gezehrt« habe, dürfte schwerlich der Mann sein, »der einen Mittelpunkt bilden würde für die auf eine landschaftliche Heimatkunst gerichteten Bestebungen im Sinne der jüngeren Dresdner Landschafterschule, ganz abgesehen davon, dass er bereits im sechzigsten Lebensjahre steht, dass er also sicherlich über die Jahre anregender Jugendkraft hinaus sei«.

Wenn es auch wahr ist, dass Bracht erst spät zur sogenannten »Heimatkunst« gekommen ist, so ist doch das, was er in der Darstellung der märkischen und mecklenburgischen Landschaft geleistet hat, zum grossen Teil so bedeutend, dass es ohne weiteres einleuchtet, dass die künstlerische Schilderung dieser Landschaft sein eigentliches Feld ist, dass in seinen Gemälden dieser Art, obwohl er allerdings von Geburt ein Schweizer ist, ein wahrhaft kraftgesättigter Hauch von »Heimatkunst« weht. Und was die »anregende Jugendkraft« betrifft, so wird abzuwarten sein, wie bald und wie stark man sie bei diesem trotz seiner sechzig Jahre noch jugendfrischen Manne in Dresden spüren wird; was er in dieser Hinsicht seinen Schülern in Berlin gewesen ist, davon giebt gerade jetzt wieder die im hiesigen Künstlerhaus veranstaltete Ausstellung »Eugen Bracht und seine Schule« das beste und klarste Zeugnis. — Es ist wohl sicher, dass Bracht von den viel jüngeren Worpswedern, diesen begeisterten und starken Vorkämpfern der deutschen »Heimatkunst« manches gelernt hat, aber hier ist wechselseitiger Gewinn, denn Otto Modersohn z. B. ist eine Zeit lang auch wieder Bracht's Schüler gewesen, und gewiss nicht ohne Nutzen.

In dieser Ausstellung sieht man nun einmal höchst eindrucksvoll die von grosser Empfindung beseelten, koloristisch machtvollen Landschaften Bracht's beisammen, und wie stark die Wirkung dieses Lebenswerkes ist, das kann man nur selbst schauend fühlen. Aber neben der Grösse des Künstlers Bracht tritt auch, wie gesagt, die des Lehrers hier mit zwingender Deutlichkeit zu Tage. Von älteren Schülern sind hier z. B. Ludwig Dettmann und Oskar Frenzel vertreten, dieser Maler, der seine lebensvollen Tierdarstellungen seinen landschaftlichen Schilderungen so meisterhaft ein- und unterzuordnen weiss. Noch mächtiger erscheint die anregende und fördernde Führung Bracht's, wenn man die stattliche Reihe von Gemälden überblickt, die jüngere Schüler hier ausgestellt haben. Der schon rühmlichst bekannte »Märkische Künstlerbund« fasst wohl die tüchtigsten Kräfte, und die Werke dieser sechs jungen Maler beweisen es auch am besten, in wie seltenem und hohem Masse ihr Meister es versteht, trotz des grossen Einflusses, den er ausübt, und von dem ihre Arbeiten reden, doch jeder Eigenart ihre freie Entwickelung zu sichern. Von wie tiefer Stimmung sind diese Bilder von *Lejeune, Hans Pigulla* und *Fritz Geyer* erfüllt, welch hohe Poesie atmen sie, wie stark wirken die Arbeiten von *Carl Kayser-Eichberg* und *Theodor Schinkel,* wie eigenartig die von *Felix Krause!* Wie schön auch sind die Bilder des hier schon häufig erwähnten *Oesteritz,* wie trefflich die des leider so früh und so tragisch aus einem hoffnungsvollen Leben geschiedenen *Ernst Boche!* Wahrlich! nur immer aufs neue fühlt man das Bedauern darüber, dass Eugen Bracht uns verlässt, immer aufs neue muss man erstaunen, dass nicht alles daran gesetzt worden ist, diese seltene Erscheinung der Berliner Kunstwelt zu erhalten, denn ohne Zweifel ist Eugen Bracht einer der allerbedeutendsten Landschaftsmaler, die Deutschland gegenwärtig besitzt. — Wie sehr übrigens seine Schüler an ihm hängen, dafür ist wohl allein die Thatsache ein Beweis, dass eine ganze Reihe von ihnen ihm nach Dresden folgen will. —

Diese Ausstellung ist übrigens mit das Erfreulichste, was uns die »Salons« in der letzten Zeit geboten. Die Ausstellung der nachgelassenen Werke *Böcklin's,* die *Eduard Schulte* veranstaltete, bot im Grunde wenig Bemerkenswertes, zu wenig Bedeutendes, um das Bild des grossen Meisters zu vervollständigen, das natürlich durch das nicht vollwertige hier Ausgestellte auch keineswegs getrübt werden kann. Bei derartigen Sachen hat man ja das ganz sichere Gefühl, dass Arnold Böcklin selbst sie nie der Oeffentlichkeit preisgegeben hätte. Technisch freilich ist manches nicht vollständige Bild hochinteressant; rein künstlerisch fesselt wohl am meisten ein kleines noch etwas brauntöniges Selbstporträt, Kniestück, aus des Künstlers Weimarer Zeit, das den jungen Meister sitzend, den Kopf in die Ferne schauend und zur Seite gewandt, auf einem Balkon darstellt. — Sehr fein auch ist das farbenkräftige Brustbild der Frau Böcklin, und besonders interessant eine freilich nicht gleich vollendete, in Einzelheiten abweichende Wiederholung des bekannten Bildes »Malerei und Dichtung«.

Eine sehr frühe »Waldlandschaft« ist voll eigentümlicher Stimmung; in den Farben natürlich noch ganz »unböcklinisch«, sehr lebens- und ausdrucksvoll das eine Bildnis der Frau Bruckmann aus dem Jahr 1873. Koloristisch ausserordentlich interessant ist das »Judith« betitelte Bild, in dem krasse Farbengegensätze meisterhaft bewältigt sind, und als rasch erfasste flüchtige, aber sehr lebenstreue Skizze erscheint das lebensgrosse Bildnis Gottfried Keller's von 1889.

Alles in allem war, wie gesagt, der Eindruck dieser Darbietung nicht gross genug, um zu befriedigen, und deshalb hätte man das meiste aus Ehrfucht vor dem grossen Meister, der es doch gewiss nicht ohne Absicht im Verborgenen hielt, auch jetzt nach seinem Tode nicht an das Licht der Öffentlichkeit bringen sollen. *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die Versteigerung der Sammlung Lataste, die Ende Dezember stattfand, brachte 210651 Frcs. Unter den Hauptpreisen nennen wir: Corot, Die Brücke 17200 Frcs.; Daubigny, Erschreckter Hirsch 19200 Frcs.; Dupré, Flusslandschaft 23500 Frcs; Diaz, Waldinneres 11200 Frcs.

Paris. Die Versteigerung Lassale hat insgesamt 603000 Frcs. gebracht. Das Hauptstück war ein Salon im Stile Ludwigs XVI., der mit 75000 Frcs. bezahlt wurde; vor fünf oder sechs Jahren wurde das gleiche Objekt mit 50000 Frcs. bezahlt.

Berlin. Bei Amsler & Ruthardt wurden in der Auktion Walden folgende Hauptpreise erzielt (wir geben nach den Nummern des Kataloges an): Chodowiecki Nr. 21: 41.—, Nr. 30: 51.—, Nr. 81: 65.—, Nr. 95: 155.—, Nr. 142: 75.—, Nr. 454: 40.—, Nr. 522: 98.—, Nr. 508: 26.—, Nr. 863/65: 66.—, Nr. 1092: 73.—, Nr. 1176: 200.—, Nr. 179: 150.—.

VERMISCHTES

Wien. An Stelle des Leiters des Ateliers für Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie, des Professors v. Lichtenfels, der aus Altersrücksichten zurücktritt, hat die Akademie einstimmig Gustav Klimt vorgeschlagen. Wie wir hören, ist grosse Aussicht vorhanden, dass diese Wahl bestätigt wird. Ohne etwa für Klimt's Schöpfungen unbedingt Partei ergreifen zu wollen, finden wir doch, dass dieses Vorkommnis auf die staatliche Kunstpflege in Österreich ein sehr günstiges Licht wirft. — Auch die Errichtung der modernen Galerie in Wien scheint mit dem löblichsten Eifer und wirklich modernen Geschmack betrieben zu werden. Nächst den bedeutenden Erwerbungen, von denen wir schon früher gesprochen hatten, ist soeben einer der schönsten Böckline, die es giebt, angekauft worden und zwar die berühmte Meeresidylle von 1887 (bisher bei Seeger); man spricht von einem Kaufpreis von 100000 Mark.

Der Prix de Rome für Damen. Wie aus Paris gemeldet wird, soll in Kürze eine Verordnung des Präsidenten Loubet erfolgen, wonach der Prix de Rome auch an Künstlerinnen verliehen werden soll. Gegen diese bevorstehende Neuerung erheben sich aber in letzter Stunde einige Warnungsrufe, weil die Folge solcher Verleihungen der Einzug von Damen in das römische Akademiehaus wäre und zu besorgen stände, dass die heiligen Hallen der Villa Medici die Brutstätte kleiner Romane im Stile Marcel Prévost's werden könnten.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 13. 23. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Eine der wichtigsten Pariser Ausstellungen nach den beiden grossen Kunstmärkten der Société nationale und der Artistes français ist der alljährlich bei Georges Petit stattfindende Salon der Société internationale de Peinture et Sculpture. Der Hauptwert dieser Veranstaltung liegt indessen nicht in den uns gezeigten neuen Arbeiten bekannter französischer Künstler, sondern die Gesellschaft verdient wirklich ihren Namen, und auswärtige Meister, die es mit Recht verschmähen, die riesigen Bildermagazine der grossen Gesellschaften zu beschicken, lassen sich in diesem diskreteren Rahmen und in dieser gewählteren Gesellschaft gerne sehen. In diesem Jahre wendet sich unser Interesse vor allem zwei Porträtisten zu, die man vielleicht als die bedeutendsten Führer, als die »representative men« zweier Richtungen ansehen kann: Lenbach hat drei Bildnisse, Whistler ein Bildnis und drei kleine Studien geschickt. Die bedeutendste der Lenbach'schen Sendungen ist das Porträt Döllinger's, dessen gescheites, braves, starkwilliges, grundehrliches und tapferes Gesicht nicht nur den einzelnen Mann, sondern ein ganzes Volk kennzeichnet. Gegen dieses Meisterstück tritt das Bildnis Miquel's mit den klugen Augen und der runden Stirn etwas zurück, und das Porträt der Frau M. P. mutet uns gar wie eine ganz gewöhnliche banale Arbeit an, die tausend andere ebensogut hätten machen können. Whistler's Damenbildnis ist ein entzückendes Kabinettstück, fein und delikat in seinen rosiggoldenen Tönen, vornehm und einschmeichelnd wie eine melodische Kammermusik, duftig und zart wie eine in geschützter Waldeinsamkeit aufgeblühte Wunderblume. Es ist kein Zweifel: Whistler ist ein grösserer Maler als Lenbach, aber dieser ist dem Anglo-Amerikaner weit überlegen als Menschen- und Seelenkenner. Whistler fragt sich einzig: wie kann ich mit diesem Modell ein Bild machen? Lenbach fragt: was steckt in dem Menschen? Was denkt und fühlt er? Es ist noch nicht entschieden, welche der beiden Richtungen die bessere und höhere ist, und solange wir nicht einen Meister besitzen, der sich beide Fragen stellt — und beantwortet, wird der Streit nicht entschieden werden. Jedenfalls wird Whistler immer für Augen, die das rein Malerische suchen, unendlich hoch über Lenbach stehen, und umgekehrt wird sich Lenbach bei allen, die Menschen und Charakter suchen, als der grösste oder einer der grössten Meister des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts behaupten. Es ist auffallend, wie leer bei der ausdrucksvollen Tiefe der männlichen alle weiblichen Bildnisse Lenbachs erscheinen. Entweder ist die weibliche Seele für Lenbach ganz unverständlich, oder aber, sie ist wirklich so leer und banal wie Lenbach sie malt, und der Künstler ist ein verkappter Weiberfeind, der dem von Schopenhauer so streng verdammten Geschlechte mit Pinsel und Farbe das vernichtende Urteil schreibt. Übrigens könnte man nach den gefeierten Bildnissen der hiesigen Virtuosen, der Boldini und la Gandara nicht minder als der Lefebvre und Courtois, das nämliche glauben, denn auch hier wird uns nichts von der weiblichen Seele, sondern nur Toilette und sonstiger Firlefanz gezeigt.

Gleich neben Whistler hängt der berufenste Vertreter der schalen Puppenmalerei, Carrier-Belleuse, und man muss sich wundern über den Mut, der diese Nachbarschaft nicht scheut. Zum Glück für die französische Porträtkunst ist er nicht der einzige Franzose, der mit Bildnissen erschienen ist, und wenn sich auch keiner eingestellt hat, der sich mit dem deutschen oder mit dem amerikanischen Meister messen könnte, so sind doch einige recht gute und löbliche Arbeiten da, so das Bildnis des Malers Devambez und seiner jungen Frau von Lauth. Der Künstler hat das Paar im Freien auf eine Rasenbank gesetzt, alles Licht fällt auf das zarte, sinnige, unsäglich reizende Köpfchen der jungen Frau, während der Kopf des Mannes von dem breiten Schlapphut beschattet wird. Das hellgrüne Obergewand, das in weiss und lila sanft leuchtende Unterkleid der Dame und das dunkle Waldesgrün und Braun sind mit feinfühligem Geschmack zusammengestimmt, und so muss dieses Doppelbildnis als eine ganz ausgezeichnete Arbeit gelobt werden. An japanische Einflüsse mahnt das Malerporträt des Amerikaners Humphreys-Johnston. Der Maler steht mitten in der durch die offene Thür hereinströmenden Sonnenflut, angethan in einem leichten rosigen Gewand, welches das Sonnenlicht durchlässt, eine etwas gesuchte, aber sehr anziehende Darstellung. Die Dame in dem japanischen Kostüm von dem-

selben Maler wirkt ebenfalls gesucht, ohne die Vorzüge des Malers zu besitzen. Albert Fourié, der immer nackte Mädchen im Walde malt, deren Haut von durch die Blätter scheinenden Sonnenstrahlen fleckig erhellt wird, hat nach dem nämlichen Rezept ein lebensgrosses Damenporträt gemalt, auf dem diese Flecken noch weit abscheulicher sind als auf seinen gewohnten Nymphen, von Albert Lynch haben wir schon weit bessere Bildnisse gesehen als seine junge Dame, die etwas porzellanen ausgefallen ist, und der Deutschamerikaner Frieseke gefällt dieses Mal weniger mit seinem in grünen und blauen Tönen gehaltenen Porträt, als mit den beiden Strandbildern, deren sanftes Graugrün, Graublau und Graugelb in einer vornehmen und wohlthuenden Harmonie zusammenklingen. Des Amerikaners Bartlett holländische Volksscenen erinnern in ihren breiten, saftigen Farbenflächen an farbige Holzschnitte. Harrison bringt eine grüngraue Flusslandschaft, die tausend andern, nicht von diesem Meister der Farbenglut herrührenden ähnlich sieht, und ein Abendglühen des Himmels und des Flusses, das ein echter Harrison ist. Smith, Allegre, Bompard und Saint-Germier malen alle Jahre ein paar Dutzend Ansichten von Venedig, sehr hübsch, aber zu sehr die nämliche Geschichte. In diesem Jahre hat sich ihnen noch ein vierter zugesellt: Morrice, der eine ganz aparte Art hat, mit den Lagunen fertig zu werden. In der allgemeinen Tonalität erinnern seine venezianischen Ansichten mehr an Holland als an Venedig. Ich erwähne noch die hübschen Tierstudien und den ausgezeichneten Amsterdamer Kanal von Fräulein Delasalle, eine der wenigen Malerinnen, die eine ausgesprochene Persönlichkeit besitzt, die gefälligen Scenen aus der Bretagne von Legout-Gerard und die sevillanischen Veduten von Realier Dumas. In der Skulptur sieht es kläglich aus. Die beiden Russen Bernstamm und Tarnowski machen einander die Palme der Banalität streitig und verdienen sie alle beide mit ihren an die Figuren des Musée Grevin oder des Berliner Panoptikums erinnernden Büsten und Statuetten, und die Franzosen Vernier und Jaquot gehören dem gleichen Kaliber an.

Die klägliche Beschaffenheit des hiesigen modernen Museums macht wieder einmal von sich reden, weil der Berichterstatter des Budgets der schönen Künste in der Deputiertenkammer, der Abgeordnete Couyba, der unter dem Namen Maurice Boukay vornehmlich auf dem Montmartre bekannt ist, wo viele seiner zum Teil sehr guten Lieder von den Chansonniers der Cabarets gesungen werden, auf diesen Punkt näher eingegangen ist und sich über die Notwendigkeit eines Neubaues ganz entschieden ausgesprochen hat. Damit betritt Herr Couyba keine neue Bahn, sondern schon seit Jahren spricht jeder Berichterstatter des Budgets der schönen Künste die nämlichen Wahrheiten aus. Jeder fremde Besucher der französischen Hauptstadt erstaunt und erschrickt über den unwürdigen Zustand des hiesigen modernen Museums, das in der Welt der Künstler schlechtweg als »Luxembourg« bekannt ist. Das Staunen ist um so grösser, als die Franzosen gewohnt sind, mit der ihnen eignen Ruhmredigkeit und Selbstüberhebung von ihrem Lande stets als der Patrie des arts zu sprechen, was ihnen von den in Deutschland immerdar sehr zahlreichen Lobrednern alles Fremden stets aufs Wort geglaubt und eifrig nachgesprochen wird. In gewisser Beziehung hat diese Bezeichnung ja allerdings ihre Berechtigung, und zum wenigsten glaube ich, dass der Franzose für alles, was dem Auge gefällt und schmeichelt, weit mehr Verständnis hat als der Deutsche. Vielleicht aber liesse sich dieser Satz auf alle Romanen und auf alle Germanen ausdehnen, und es handelt sich nicht nur um eine Eigenschaft der Franzosen und der Deutschen, sondern um einen allen Romanen eignen, allen Germanen abgehenden Vorzug. Wir mögen uns damit trösten, dass wir uns zwar weniger darauf verstehen, dem Auge zu schmeicheln, dafür aber tiefer, gründlicher und nachhaltiger sind.

Mag nun auch Frankreich um des dem ganzen Volke eigentümlichen guten Geschmackes willen den Namen einer Patrie des arts bis zu einem gewissen Grade verdienen, so hat es gewiss nicht den geringsten Anspruch auf eine solche hervorhebende Bezeichnung, was die Art anlangt, wie es die der Nation gehörigen Kunstwerke aufbewahrt. Wer die Sachlage nur aus den überschwänglichen Berichten von Leuten kennt, die nun einmal für Paris und die französische Kunstpflege voreingenommen sind, wird sehr erstaunen, wenn er erfährt, dass der französische Staat noch niemals ein Museum gebaut hat, und dass die Stadt Paris sich ebensowenig durch einen solchen Bau verdient gemacht hat. Wenn man an die Berliner Museen denkt, die alle eigens für ihren Zweck errichtet worden sind, und dann ihre hiesigen Gegenstücke sucht, kommt man zu ganz überraschenden Resultaten. Das Endergebnis ist, dass es in ganz Paris kaum ein einziges Museum irgend welcher Art giebt, das zu dem Zweck erbaut wurde, dem es heute dient. Und allein aus dieser Thatsache schon kann man ermessen, wie viele Übel und Nachteile die hiesigen Museumsdirektoren zu beklagen haben. Freilich sind die Räume des Louvre prächtiger als die irgend eines Museums der Welt, aber dass sie auch zweckmässiger seien, wird niemand behaupten wollen, der sich einmal in der Salle Henri II die Augen wund geschaut hat, in dem Bemühen, die hier hängenden Charlets, Courbets, Daubignys u. s. w. trotz der ägyptischen Finsternis des Raumes zu beschauen. Ich habe mich immer gewundert über die guten Augen der Leute, welche die Vorzüge der in diesem dunkeln Saale hängenden »Beerdigung von Ornans« zu erkennen vermochten. Indessen ist der Palast des Louvre, mag er auch kein idealer Museumsbau sein, doch ein herrliches und seinen jetzigen Zwecken im grossen und ganzen entsprechendes Gebäude. Von dem Luxemburger Museum aber, wo die Werke der modernen Meister untergebracht sind, lässt sich schlechterdings nicht das geringste Löbliche sagen. Das Gebäude ist das ehemalige Gewächshaus des Schlosses, das jetzt dem

Senat zu seinen Verhandlungen eingeräumt ist. Gewächshäuser sind gewöhnlich einfach und bescheiden, und das ist auch das Luxemburger Museum, das ebensogut irgend ein Magazin oder gar eine Scheune sein könnte, was seine architektonische Ausgestaltung anlangt. Indessen würde die Einfachheit dieses einstöckigen Baues weiter nichts schaden, wenn nicht alle erdenklichen andern Mängel hinzukämen: im Winter ist es feucht in dem Museum, im Sommer tropisch heiss, und infolge dessen leiden die Ölgemälde schon nach kurzem Aufenthalte an diesem Orte ganz erheblich. Sodann ist der Platz unglaublich beschränkt, und lange nicht die Hälfte der Kunstwerke, welche dem Museum gehören, können aufgestellt oder gehängt werden, während die übrigen in einer Weise auf- und nebeneinander gehängt und gestellt sind, wie man es zwar in den Magazinen der Kunsthändler, aber Gott sei Dank noch nicht in den Museen gewohnt ist.

Diesem unwürdigen Zustande ein Ende zu machen, ist schon seit vielen Jahren der Wunsch aller Pariser Künstler und Liebhaber, und von Zeit zu Zeit werden dahinzielende Vorschläge laut. Es ist nun recht bezeichnend für die Patrie des arts, dass es noch niemals jemand gewagt hat, ganz einfach zu verlangen, der französische Staat solle ein anständiges Museum bauen. Auch Herr Couyba erwähnt eine solche Idee nur als eine unausführbare, da der Staat für solche Dinge kein Geld habe. »Die finanzielle Lage des Landes«, sagt Herr Couyba in seinem Berichte«, wird wohl niemals gestatten, dass der Staat die zu diesem künstlerischen Werke nötigen Opfer bringe.« Er kommt dann auf die von dem Konservator des Museums, Leonce Bénédite, schon vor Jahren gemachten und immer wieder erneuerten Vorschläge, für welche sich bisher kein Interesse in den Parlamenten hat finden wollen. Herr Bénédite schlägt vor, erstens eine Lotterie zu veranstalten, ein Verfahren, das es den Städten Amiens, Lille und andern ermöglicht hat, ebenso schöne wie zweckmässige Museen zu bauen, und zweitens Eintrittsgeld zu erheben, um so allmählich eine Summe zusammenzubringen. Gegen dies System wäre im Grunde wenig einzuwenden, denn wenn es drei Franken wert ist, die Tänzerinnen des Moulin rouge zu sehen, so ist ein Frank für die Venus von Milo und die Mona Lisa Leonardo's wohl nicht zu viel[1]), und das italienische Beispiel ärgert einen zwar in Italien, ist aber eigentlich doch ganz praktisch. Indessen wäre es doch mehr als fraglich, ob innerhalb zehn Jahren die zum Ankaufe eines geeigneten Grundstückes und zur Errichtung eines passenden Baues nötigen Millionen aus den Eintrittsgeldern aufgebracht werden könnten, und eine Lotterie würde ohne Zweifel zu schnellern und bessern Resultaten führen. Dass man sich weder zu dem einen noch zu dem andern dieser Mittel entschliessen kann, daran ist eben der Bettelstolz schuld. Frankreich ist nun einmal die Patrie des arts, und darf die Patrie des arts eingestehen, dass sie kein Geld für Kunstzwecke hat? Unter keinen Umständen! Und deshalb werden wir uns wohl noch viele Jahre mit dem Gewächshause des Luxemburger Schlosses als modernem Museum begnügen müssen.

In seinem Berichte spricht sich Herr Couyba auch über die französische Kunstschule in Rom und über das Institut des Rompreises aus, welches er veraltet nennt und abgeschafft wünscht. Darüber ist ein langer Streit in der hiesigen Presse entstanden, und die bekanntesten Künstler haben sich für oder wider ausgesprochen. Wie nicht anders zu erwarten, sind die Mitglieder des Instituts, die Professoren der staatlichen Akademie für den Rompreis, während die vom Staate unabhängigen Künstler in ihrer grossen Mehrzahl seine Abschaffung verlangen. Bemerkenswert, weil es nicht nur auf Frankreich passt, ist, was Rodin sagt. Er meint, es sei gescheiter, die jungen Künstler ein paar Jahre lang in Frankreich selber reisen zu lassen, damit sie die herrlichen Werke der französischen Gotik und Renaissance kennen lernten, die für den französischen Geist mehr bedeuten als die italienischen, römischen und griechischen Arbeiten. Und er fügt bei, man solle sich aber mit der Ausführung dieses Projektes beeilen, denn in einigen Jahren dürfte es dazu zu spät sein. Zwar verschwänden die Denkmäler nicht, aber an allen Ecken und Enden des Landes seien die Vandalen an der Arbeit, die unter dem Namen der Wiederherstellung die alten Meisterwerke vernichteten. Im Augenblicke, wo man auch in Deutschland an allen Orten alte Schlösser, Kirchen und Burgen »wiederherstellt«, ist diese Ansicht des bekannten Bildhauers doppelt interessant.

Wenn mein Brief nicht ohnehin schon sehr in die Länge geraten wäre, könnte ich mich versucht fühlen, die französische Skulptur gegen die Aussprüche zweier ihrer bedeutendsten Vertreter in Schutz zu nehmen. Wie an anderer Stelle dieses Blattes berichtet ist, sagten nämlich Rodin und Dalou in ihrer Kritik der Denkmalsrede des Deutschen Kaisers: »Die deutschen Bildhauer sind nicht besser als wir«; es ist so selten, dass man den Franzosen allzugrosse Bescheidenheit vorwerfen muss, dass ich kaum verzichten kann, die wirkliche Überlegenheit der französischen Skulptur mit einigen Beispielen zu beweisen. Aber das werden meine Leser wohl ebensogut allein können. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

1) Wir können dieser Bemerkung durchaus nicht beistimmen; Eintrittsgeld in die Museen ist das sicherste Mittel um sie ausschliesslich für die Fremden zu reservieren. In Berlin und Paris wimmeln die Galerien von einheimischen Besuchern aller Volksschichten, in Italien sieht man nur forestieri. D. R.

DAS HAMBURGISCHE BISMARCKDENKMAL

Die Konkurrenz um das Hamburgische Bismarckdenkmal ist zu Ende, und ein überaus glänzender Erfolg hat den Skepticismus, welcher sich immer mehr gegen die grossen Wettbewerbe regt, diesesmal Lügen gestraft: überall findet der Spruch der

Richter[1]), die einstimmig den ersten Preis Hugo Lederer und dem Wallotschüler E. Schaudt zuerkannten, lebhaftesten Widerhall.

Die Bedingungen der Konkurrenz sind bekannt. Die Aufgabe selbst war eine ungewöhnlich lockende, nachdem es in letzter Stunde gelungen war, die in nächster Nähe der Elbe, in belebter Stadt und dennoch landschaftlich frei und dominierend gelegene Elbhöhe als Denkmalsplatz zu sichern.

Und so ist denn auch die Beteiligung eine ungewöhnlich lebhafte gewesen. Nicht weniger als 219 Entwürfe sind eingeliefert, darunter, wie nicht anders zu erwarten, eine fast unübersehbare Fülle von zierlicher Konditorware und schwülstigem Bombast, von totgehetzten Allegorien und verbrauchten Posen — aber dennoch, ein Sturm von Kraft und jugendfrischem Wagemut geht durch diese Ausstellung. Nicht mehr vereinzelt, sondern Eindruck bestimmend ist das Streben, sich loszumachen von dem überlieferten Phrasentum der Denkmalsapotheosen, in *eigener* Sprache, manchmal schlicht und kraftvoll, öfter noch überlaut und in wilden Geberden, immer aber mit dem Pathos innerster Überzeugung, das zu stimmungsvollstem Ausdruck zu bringen, womit die Gestalt eines Bismarck die Phantasie des Volkes erfüllt hat — mit einem Worte: Verinnerlichung der Denkmalskunst!

Kein Wunder, dass bei dieser Verinnerlichung die Architektur die Führerrolle übernommen hat, und zwar eine Architektur, die in bewusster Opposition bei ihrem Neugestalten Anklänge an jede andere Formensprache eher enthält, als an die klassische; an *keinem* der elf preisgekrönten und der drei angekauften Entwürfe — und bei *allen* ist die Architektur von inhaltbestimmender Bedeutung — findet sich auch nur eine der gewohnten Säulen, kaum irgendwo ein gräcisierendes Motiv — wer hätte das noch vor zehn Jahren für möglich gehalten?

Von inhaltbestimmender Bedeutung ist denn die Architektur auch bei dem Lederer-Schaudt'schen Entwurf: hier ist der Unterbau nicht ohne die Statue, die Statue nicht ohne den Unterbau vorzustellen, erst im Zusammenwirken gewinnen beide Inhalt und Bedeutung; kurz, ein einmütigeres auf weiser Erkenntnis der Notwendigkeit des Unterordnens gegründetes Zusammenarbeiten des Bildhauers mit dem Architekten als hier, ist nicht auszusinnen und nur so ist es, um mit Hildebrand zu sprechen, endlich einmal erreicht, dass die Statue oben nicht wirkt, wie ein hinaufgestiegener versteinerter Mensch, sondern als ein architektonischer Teil eines architektonischen Ganzen.

Der massive, in mächtiger Rustica gedachte Unterbau — eine Art Engelsburg — wächst auf kreisförmigem Grundriss, in zweigeschossiger Anlage von lebhafter, durch treppenartige Absätze vermittelter Verjüngung, aus einer der landschaftlichen Umgebung trefflich eingegliederten Terrasse empor. Der bildnerische Schmuck beschränkt sich auf nackte Wappenträger in Relief, die acht pfeilerartige Radialvorlagen des Unterbaues beleben, sowie auf eine Relieftafel an der Vorderseite; die Ausführung dieser Reliefs wird zweifellos persönlichere Züge tragen, als die reichlich michelangeleske Skizze zu einem derselben.

Diesen Unterbau nun krönt in *schliessender und geschlossener* Silhouette die barhäuptige Bismarckfigur.

Vom ersten Tage an hiess dieser Bismarck »der Roland« — ein Schlagwort, das von irgendwo zündend in die Menge geworfen ist und dessen voraussetzungslose Aufnahme beredtes Zeugnis ablegt, dass der bildnerische Gedanke Fühlung gewonnen hat.

Warum Roland? Nun, Lederer hat verzichtet, den üblichen Kürassier darzustellen, der ja nun einmal auch bei zehnfacher Lebensgrösse immer nur ein vergrösserter Normalkürassier bleibt. Er hat statt dessen einen gewaltigen strengen Recken mit Bismarckhaupt gebildet, der in mittelalterlicher Rüstung, breitbeinig, die ausdrucksvollen Hände auf das bis zur Brust reichende Schwert gestützt, furchtlos wachend in die Ferne schaut; über die Schultern fällt, in breitem Fluss nach hinten und in ernster Linie der Seitenkonturen, ein weiter Mantel; zu den Füssen kauern, raumfüllend, doch keine Füllsel, zwei massig aufgefasste Adler. Die ganze Figur wirkt im eminentesten Sinne plastisch, aus dem Stein herausgewachsen: nirgends Löcher, überall die Vorstellung auf das präciseste leitende Flächen, keine unklaren Überschneidungen, von allen Seiten ein Bild von eindrucksvoller Klarheit und vollkommener Geschlossenheit der Linien, abgesehen nur von der rechtsseitigen Hinteransicht, wo Ellenbogen und Adlerkopf in nicht völlig bildklarer Silhouette herausschneiden.

Dabei ist die aus der Benennung »Roland« hervordrohende Vermengung von Typischem und Individuellem, die so leicht zur Maskerade führt, durchaus vermieden. Hier ist kein Bismarck, der in eine alte Rüstung gesteckt ist, hier ist auch keine symbolisierende Sagenillustration, hier handelt es sich vielmehr um die lebendige Verkörperung eines Typus. — Heute nennt man ihn noch den Roland, als geläufige, wenn auch nur *entfernt* treffende Typenbenennung, in Zukunft wird man ihn einfach den Bismarck nennen!

Das Bessere ist der Feind des Guten, und so tritt hinter diesem Werke voll herber Grösse alles andere *weit* zurück, auch ein anderer, offenbar gleichfalls von Lederer-Schaudt herrührender, Entwurf, bei dem im Gegensatz zu jenem »Roland«, das Zusammengehen von Architektur und Plastik merkwürdig wenig gelöst ist.

Weit zurück tritt auch der mit einem zweiten Preise gekrönte Entwurf von Ed. Beyrer und Franz Rank in München, der das bezeichnende Kennwort »Granit« trägt: Bismarck in Kürassieruniform und Mantel, breitbeinig, mächtig emporragend auf einem hohen, einfach gegliederten Sockel über breitem Unterbau, das *Ganze* aufgebaut aus Granitquadern.

1) Preisrichter waren — ausser den Herren Bürgermeistern Mönckeberg und Burchard und dem Bürgerschaftspräsidenten Hinrichsen aus Hamburg — die Herren Robert Diez, Haller-Hamburg, Maison, Camillo Sitte, Treu und Wallot.

Man muss zugeben, dass die Auffassung schlicht und kraftvoll, dass die Massenbehandlung völlig der gewählten Materialverwendung anempfunden ist, aber ein flüchtiger Gedanke an jenes bekannte Bild Michelangelo's über die Art bildhauerischen Schaffens genügt, um klar zu werden, dass es sich hier doch in letzter Linie — sit venia verbo — um eine Materialprotzerei handelt. Denn der romantische und als solcher unzweifelhaft verlockende Gedanke, aus Granitblöcken einen Bismarck in die Ewigkeit hinein zu türmen, bedeutet doch in Wahrheit nicht mehr und nicht weniger, als den Verzicht auf die künstlerische Bewältigung der Form.

Dass dem so ist, zeigt heute schon deutlich genug der doch nur *geformte* Entwurf: harte Winkel in der Silhouette, breite Flächen ohne organisches Leben; allein der Rücken schon wirkt wie eine grosse Mauerwand, hinter der man nichts von einem menschlichen Organismus ahnt.

Bei weitem befriedigender wirkt der gleichfalls mit einem zweiten Preise bedachte Entwurf des Architekten William Möller-Berlin. Ein gewaltiger Bronzelöwe auf stark überhöhtem rechteckigem Unterbau; auf der Vorderseite hoch oben eine Reliefbüste Bismarck's; das Ganze mächtig und einfach im Aufbau und »durch die reizvoll vornehm empfundene Verbindung der Brunnenanlage mit den ernsten Massen des Denkmalunterbaues« von eindringlicher Wirkung, aber dennoch, gegenüber jenem lebenentsprungenen Roland ist dies doch nur die glückliche Neulösung einer bereits verbrauchten Allegorie.

Als dritter in diesem Bunde hat Hundrieser einen zweiten Preis davon getragen mit einer guten Militärfigur im üblichen Kaiserdenkmalstil, der gegenüber man die Frische der anderen Entwürfe doppelt empfindet.

Unter der Fülle der übrigen seien noch erwähnt der stimmungsvoll ernste, mausoleumsartige Entwurf von Wilhelm Kreis in Dresden, gleichfalls — bedeutungsvoll genug — einem Schüler Wallot's; die etwas abstruse, aber durchaus eigenartige Germaniaherme von Rieth; derjenige von Schmitz und Ch. Behrens (dem Lehrer Lederer's), der, allerdings für eine Flachlandschaft wenig angemessen, eine reliefgeschmückte Felstürmung von prähistorischer Derbheit zeigt, sowie der Entwurf P. Breuer's, der durch einen einfachen, starken Hallenbau, in dem, von aussen unsichtbar, die Statue ihren Platz finden soll, die Forderung einer mächtigen Massenwirkung mit der einer Bildnisstatue von grösserer Intimität glücklich zu vereinen sucht — dazu würde indessen vor allen Dingen eine Statue von allerersten Qualitäten erforderlich sein.

Der hier gewährte Raum verbietet ein näheres Eingehen, dessen, wie mit Freuden zu konstatieren ist, nicht nur in dieser oder jener Beziehung jeder der preisgekrönten Entwürfe (unter denen sich übrigens auch erfreulicherweise ein solcher des Hamburgischen Künstlers Cäsar Scharff befindet), sondern auch eine ganze Reihe anderer wert wäre; ebenso genugthuend ist es, dass die Erwartung, der Wertung dieses Preisgerichtes könne bedingungslos Gefolgschaft geleistet werden, sich so völlig bestätigt hat.

Die Entscheidung, ob das Lederer-Schaudt'sche Werk zur Ausführung gelangen soll, liegt jetzt bei einem engeren Ausschusse des Denkmalkomitees. Mögen die Männer, in deren Händen diese Entscheidung liegt, dem von Berufeneren gesprochenen Urteil folgen und so Zeugnis ablegen, dass auch sie nicht nur auserwählt sind, sondern berufen, der alten Hansestadt und der jungen deutschen Kunst zur Ehre für alle Zeiten. Quod felix faustumque sit!

Hamburg, den 11. Januar 1902.

Dr. ARTHUR GOLDSCHMIDT.

NEKROLOGE

Claudius von Schraudolph, früher Direktor der Kunstschule in Stuttgart, ist am 3. Januar in St. Michael bei Eppan gestorben. Sein bekanntestes Bild ist »Faust und Wagner«. Der Künstler ist nahezu 59 Jahre alt geworden.

Max Adamo †. Der am Sylvesterabend im Alter von 65 Jahren zu München verschiedene Kunstler war ein Pilotyschüler. Eines seiner bekanntesten Gemälde »Der Sturz Robespierres« ist in die Berliner Nationalgalerie gekommen.

Charlotte Mohr-Piepenhagen, eine besonders in früheren Jahren in ihrer Heimat sehr geschätzte Prager Landschaftsmalerin, ist gestorben.

Professor Gustav Schauer, der in Berlin als Geschichtsmaler wirkte, ist am 8. Januar gestorben. Er war am 24. Juni 1826 geboren und hat nicht nur als Künstler, sondern auch als Spender und Unternehmer im Kunstleben Berlins eine Rolle gespielt.

PERSONALIEN

Henry van de Velde wird die Leitung der Kunstgewerbeschule in Weimar übernehmen. Wir sind begierig, wie sich unter dem Einflusse dieses eigenartigen Künstlers die Schule gestalten wird. — Von anderer Seite wird allerdings berichtet, Velde wäre nur zur Belebung des Weimarer Kunstgewerbes dorthin berufen und träte nicht unmittelbar in den Verband der Schule ein.

Budapest. Professor Edmund Faragár, der durch seine Möbelentwürfe und seine Lehrthätigkeit in Budapest für die Entwickelung des Kunstgewerbes lebhaft thätig ist, erhielt die grosse goldene Staatsmedaille für Kunst und Industrie.

Theo Schmuz-Baudiss, einer der geschätztesten modernen Keramiker, ist an die Berliner Porzellan-Manufaktur berufen worden, was einen schweren Verlust für München und einen ebenso gewichtigen Gewinn für Berlin bedeutet. In den »Münch. N. N.« macht G. Kayssner seinem Unmute über die Thatenlosigkeit, mit der man in München solche Talente ziehen lässt, Luft. Er meint, es solle eine Kommission gebildet werden, die bei jedem Fortberufungsantrage an einen talentvollen Münchener den Behörden Vorschläge zu machen habe, wie man den Betreffenden an die Heimat fesseln könne.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ueber ein Fresko des Federico Zuccari, das angeblich in Venedig entdeckt worden sei, war unlängst in der Presse zu lesen. Wir gaben die Mitteilung kurz wieder und behielten uns vor, authentische Nachricht von unserem dortigen Korrespondenten einzuholen. Dieser schreibt uns nun über diese »Entdeckung« der Zeitungsberichterstatter:

In jedem guten Führer durch Venedig steht zu lesen, dass die erste Kapelle links in S. Francesco della Vigna, ganz in Fresko ausgemalt von F. Zuccari und B. Franco, auf dem Hochaltare eine Anbetung der Könige von ersterem in Oel auf die Mauer von istrischem Marmor gemalt aufwies; dass dieses Bild so schadhaft geworden sei, dass M. Angelo Grigoletti, ein hier einst in hohem Ansehen stehender Professor der Akademie, diese Freske im Jahre 1840 im Auftrage der Regierung kopierte, und dass seither diese in Oel auf Leinwand gemalte Kopie auf dem Hochaltar, die sog. »Freske« bedeckend, aufgestellt war. Zum Andenken an diesen Auftrag brachte man eine grossmächtige Inschrifttafel an, welche, die ganze Wand der Kapelle links bedeckend, uns in riesigen Lettern in lateinischer Sprache zu Ehren Grigoletti's mitteilt, wie er uns hier den Zuccari in neuer Gestalt erhalten habe. — Der jetzigen Generation ist es vielleicht zu verzeihen, wenn sie all das vergessen hat und bei zufälliger Wegnahme des Oelbildes eine »Entdeckung« gemacht zu haben glaubte. Es kann jedoch den Berichterstattern für Zeitungen der Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht erspart werden. Ehe sie zum Schreiben ausholten, hätten sie erst besser lesen sollen, was gross und breit an der Wand steht. Von einer »Entdeckung« ist also keine Rede. Das Bild Zuccari's ist natürlich jetzt, nach weiteren 62 Jahren, in noch schlechterem Zustande als damals. Die Kopie Grigoletti's ist eine sehr respektable Arbeit, die jetzt ebenfalls übel zugerichtet ist. Sie ist nun mittlerweile an der Seitenwand der benachbarten Kapelle aufgestellt. — Was die Komposition des um 1564 gemalten Zuccari anbelangt, so ist solche sehr konventionell zu nennen. Mehr als die Komposition ist nicht mehr zu sehen, denn fast zwei Dritteile des ehemaligen Bildes ist abgeblättert, dessen Zerstörung infolge der fast immer dem Untergange geweihten Technik (Oel auf Mauergrund!) immerhin zu beklagen ist, trotz der Grigoletti'schen Kopie. *Aug. Wolf.*

Zwei unbekannte Gemälde Goya's sind im Provinzialpalaste zu Pamplona entdeckt worden. Das eine stellt das Porträt Ferdinands VII., das andere dasjenige der Maria Louisa von Parma vor.

Gräberfunde. Bei Praunheim werden seit etwa sechs Wochen Ausgrabungen veranstaltet, welche nunmehr zur Blosslegung eines römischen Gräberfeldes geführt haben, das als das grösste in Deutschland betrachtet werden muss Bis jetzt sind 150 Gräber aufgedeckt, die erst einen kleinen Teil darstellen. Die Ausbeute an Fundstücken ist sehr wertvoll.

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Adunanz vom 10. Januar trug Dr. Steinmann über einen Freskencyklus in der Engelsburg vor, der unter Paul III. gemalt wurde und das Märchen von Amor und Psyche zum Gegenstande hat. (Vergleiche Zeitschrift für bildende Kunst Januar 1902, Heft 4.) Professor Hülsen teilte ein Inschriftfragment mit, welches schon 1886 gefunden, zuerst keiner besonderen Beachtung wert erschien. Jetzt erkannte er darauf die Konsuln des Jahres 182 n. Chr. und die Namen abgegangener und neueingetretener Mitglieder des Priesterkollegiums der Salier. Die sämtlichen Fragmente dieser in Columnen auf die Marmorwände geschriebenen Listen gehören den Jahren nach 170 an. Professor Hülsen vermutet, dass unter Marc Aurel, dessen Eifer für diese Priesterschaft bezeugt ist, auch die Kurie der Salier, welcher das vorgelegte Fragment und andere schon bekannte entstammen, neu gebaut worden sei. Aus dem Fundort des letzten Stückes endlich schloss er, dass die Kurie am Westabhang des Palatin gelegen habe in der Nähe des Tempels der Magna mater. Professor Mau zeigte die Abbildung einer altertümlich dorischen Säule, welche er im letzten Sommer in Pompeji hatte freilegen lassen. An der starken Schwellung des Schaftes, an der Plinthe unter demselben, dem Hals und dem stark gerundeten Echinus wies er das grosse Alter der nur 2,70 m hohen Säule nach. So geselle sie sich nicht zu den kanonischen dorischen Tempeln von Pästum und dem alten Tempel von Pompeji und sei auch um Jahrhunderte älter als die sonstigen ältesten Bauten der Stadt. Dies bestätige sich auch dadurch, dass die Säule auf einem ca. 1/2 m tieferem Niveau stehe als die Bauwerke in der Nähe. Über den Bau, von welchem diese Säule das einzig übrig gebliebene ist, glaubte Professor Mau zur Zeit noch keine Vermutungen äussern zu dürfen. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Im **Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Berlin** sind zur Zeit einige sehr interessante Neuerwerbungen ausgestellt, Werke deutscher, französischer und englischer Meister. Es sind durchweg Leistungen ersten Ranges sowohl aus dem Gebiete des Stiches, wie aus dem der Radierung und der Lithographie. In letzterer Beziehung sind zwei Arbeiten *Manet's* »Knabe mit Hund« und der grosserfasste »Barrikadenkampf« hervorzuheben, vor allen Dingen aber die vortrefflichen Farbenlithographien, die über die gegenüberliegende Wand verteilt sind. Sie zeigen mit zwingender Deutlichkeit den grossen Fortschritt, der in neuester Zeit in dieser Hinsicht gemacht worden ist; es finden sich Drucke unter ihnen, die von höchst malerischer Wirkung sind, ohne dass sie ihren eigentlichen Charakter verleugneten und die in ihrer dekorativen Erscheinung das grosse Verständnis ihrer Schöpfer für die Eigenart des Steindrucks beweisen. Es ist schwer, unter der Fülle des Guten das Wertvollste zu nennen; Arbeiten, wie die »Landschaftsstudie« von *Carlos Grethe*, wie *Lunois*' »Menuett«, das zugleich von der ausserordentlich scharfen Beobachtungsgabe des Zeichners zeugt oder wie *Burger's* »Weibliches Bildnis« verdienen das höchste Lob. Eine charakteristische farbige Lithographie des jüngst verstorbenen *Toulouse-Lautrec* wird ebenfalls besonderes Interesse erwecken.

Unter den Radierungen findet sich nicht minder Vollendetes. Vieles ist längst wohlbekannt. *Klinger's* Arbeiten aus der grossempfundenen »Folge vom Tode«, seines Jüngers *Greiner* kraftstrotzende Scene aus Dante's »Hölle« fesseln immer aufs neue mit gleicher ursprünglicher Gewalt. Unter *Whistler's* besonders zahlreich vorhandenen Radierungen fällt das anmutige Bild des kleinen Lalouette, wie das überaus malerische Nachtstück »Strasse in Zabern« und das einfache Bildnis des Bildhauers Drouet auf. *Rysselberghe's* »Heimkehrende Boote« und *Bubot's* »Bauernhütten« sind voll tiefer Stimmung und malerischer Empfindung, *Paul Helleu's* Kaltnadelarbeit »Damenbildnis«, ebenso wie *Desboutin's* »Selbstbildnis« und *Rajon's* Bracquemond sind vorzügliche, äusserst fein erfasste, lebensvolle Porträts; des letzteren »Darwin« nach Ouless sprüht ebenfalls von Leben, als handle es sich um ein Porträt direkt nach der Natur. *Daubigny* erreicht in Bezug auf Einfachheit und Grösse fast Rembrandt in der Radierung »Mondscheinlandschaft«; *Gaillard's* Stich nach Rembrandt's »Christus in Emmaus« beweist, wie stark der Künstler die Art des Meisters nachempfand. Überhaupt wäre auch von den reproduzierenden Stichen noch vieles zu rühmen, so das holländische Interieur des Pieter de Hooch von *Levasseur* und *Gustave Biot's* »Heilige Magdalena« nach Quentin Massys. — Auch

Originalbildnisse von hoher Vollendung finden sich unter den Stichen, so *Alphonse François*' tieftöniges Porträt Ingres'. Unter den Radierungen aber sei zum Schlusse noch eine Arbeit des 32 jährigen *Ferdinand Schmutzer* genannt, die »Dame mit Pferd«, eine Platte, die durch ihre ungewöhnliche Grösse und die bildmässige Wirkung das auffallendste Stück der Ausstellung ist. *P. W.*

Die Sammlung Thomy Thiéry, deren Wert auf 9 Millionen Franken geschätzt wird, ist dem Louvre zugefallen. Näheren Bericht unseres Pariser Korrespondenten behalten wir uns vor.

Dem Berliner Kupferstich-Kabinett winkt eine ausserordentliche Bereicherung durch die in Aussicht genommene Erwerbung der Sammlung von Handzeichnungen alter Meister des Herrn Adolf von Beckerath. Wir erinnern an den Einblick, den ein Aufsatz im letzten Junihefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« in die Schätze dieser Sammlung gewährte.

Karlsruhe. Zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Grossherzogs wird vom 25. April bis 15. Oktober eine Jubiläumskunstausstellung stattfinden.

VOM KUNSTMARKT

Raffael's Madonna der Nonnen des heiligen Antonius, das bekannte Frühwerk Raffael's aus dem Jahre 1505, ist von Sedelmeyer für 2 Millionen Mark verkauft worden. Dass der Käufer Pierpont Morgan ist, brauchen wir nach dieser Preisnennung eigentlich kaum noch zu sagen. Solche Preise sind ja wirklich eine Fata-Morgana und die beteiligten Kunsthändler mögen ausrufen: Es ist eine Lust zu leben! — Ueber das Bild wird unser Londoner Korrespondent, der es soeben gesehen hat, in nächster Nummer berichten.

Wien. Am 18. Februar versteigert die Kunsthandlung Hirschler die Baron Wiederhofer'sche Sammlung, die reich an Gemälden alter und neuer Meister ist.

VERMISCHTES

Rodin und Dalou über die Denkmalsrede des Kaisers. Eine Pariser Zeitung hat ihren Reporter zu diesen beiden Künstlern geschickt, um zu hören, was sie über die Kaiserrede denken. Dalou sprach sich wie folgt aus: »In der Rede des Kaisers billige ich vor allem zwei Dinge. Erstens finde ich ausgezeichnet, dass Wilhelm II. sich direkt um die Kunst seines Reiches kümmert, denn ein solcher hoher Schutz kann der Kunst nur zum Nutzen gereichen. Zweitens ist es eine vorzügliche Idee, einen kompetenten Künstler mit der Ausarbeitnng eines künstlerischen Ensembles und mit der Auswählung der für die Ausführung der Einzelheiten bestimmten Künstler zu betrauen. Reinhold Begas, der ein tüchtiger Meister ist, hat sicherlich seine Aufgabe, die Künstler für die Vollendung der Siegesallee auszusuchen, vortrefflich ausgeführt. Ich habe auf der letzten Ausstellung eine sehr gute Arbeit von ihm gesehen, die sein ausgesprochenes Talent darthat. Aber daraus zu folgern, dass man da drüben das Ideal monopolisiert, ist etwas zu stark. Die deutschen Künstler mögen gut und aufrichtig arbeiten, aber heutzutage unterliegt die deutsche Kunst, wie die Kunst aller andern Länder, einer Eklipse. Der Ungeschmack herrscht bei ihnen wie bei nns. Die Sonne der Kunst wird augenblicklich von einer Wolke verdunkelt, von einer Wolke, welche die Arbeit eines Jahrhunderts kaum verjagen können wird. Es giebt in unserer Epoche nirgends eine hervorragende Kunstschule, und in Deutschland herrscht die Mittelmässigkeit wie bei uns. Ich will dem Kaiser nicht zu nahe treten, aber mit hochtrabenden Worten lässt sich nicht verhindern, dass heute der schlechte Geschmack unumschränkter Herrscher ist.« — Rodin ist nicht ganz so vorsichtig wie Dalou: »Der Kaiser verkündet die Überlegenheit des deutschen Ideals, der deutschen Ästhetik, der deutschen Künstler, wie er die Überlegenheit des neuesten deutschen Gewehrs oder der Pickelhaube verkünden würde. Kann er glauben, dass das reinste Ideal das Privilegium irgend einer Nation sein könne? Ich denke, nicht. Aber ich will Ihnen sagen, was ich von der überrheinischen Kunst halte: die deutschen Bildhauer sind nicht besser als die anderer Nationen. Sie sind weit davon entfernt, sich neben gewissen französischen Meistern des letzten Jahrhunderts und andern heutigen Ausländern zeigen zu können. Wenn Herr Reinhold Begas das anerkannte Obertalent von Berlin und Umgegend ist, so habe ich eine herzlich geringe Meinung von den Untertalenten, denn seine Arbeiten haben meiner Treu nichts Ausserordentliches. Er steht weit unter Max Klinger, der ein tüchtiger deutscher Bildhauer ist, und dessen Talent durchaus nichts Offizielles hat. Nicht die geringste künstlerische Überlegenheit existiert in Deutschland auf dem vom Kaiser hervorgehobenen Gebiete. Ich bin kein Chauvinist, sondern spreche einfach meine Überzeugung aus. Der schlechte Geschmack unserer Zeit ist überall. Das kunstverständige Publikum existiert nicht mehr, es giebt keine guten Kritiker und keine wirklichen Kenner. Die schönste Arbeit könnte heute bei der Ausstellung nur Spott finden, und das wäre im letzten Jahrhundert nicht passiert. (Wahrscheinlich denkt Rodin bei der schönsten Arbeit an seinen rätselhaften Balzac, der beim Publikum allerdings nur Spott fand.) Ohne die gerühmte Siegesallee gesehen zu haben, vermute ich stark, dass die Sache nicht ganz so herrlich ist, wie sie von der kaiserlichen Rede gemacht wird. Ich habe einen solchen Abscheu vor aller offiziellen, auf Kommando geschaffenen Kunst! Sehen Sie sich doch nur Paris an, wie viele Statuen wir hier haben, die im nächsten Jahrhundert wegen ihrer Abscheulichkeit demoliert werden müssen.«

Franz von Lenbach hat soeben Reinhold Begas für die Berliner Nationalgalerie porträtiert.

Breslau als Kunststadt. Uns ist der Sitzungsbericht der Stadtverordnetenversammlung von Breslau zu Händen gekommen, aus dem hervorgeht, dass die Angelegenheit des Bismarckbrunnens doch wesentlich anders liegt, als wir in Nummer 9 der Kunstchronik mitgeteilt hatten. Der Angelpunkt der ganzen Frage war: Das Komitee hatte sich an den Minister um Beihilfe gewandt, der Minister sagte 25 000 Mark zu, knüpfte aber daran u. a. die Bedingung, dass er die Künstler, welche um den Brunnen konkurrieren sollten, auszuwählen habe. Die Freunde dieser Offerte waren der Meinung, dass der Zweck, nämlich die Schaffung einer künstlerischen Anlage ebensogut, ja wohl noch besser erreicht würde, wenn der durch die Landeskunst-Kommission beratene Minister die Künstler wähle; die Gegner erblickten in dieser unumschränkten Auslieferung des Bestimmungsrechtes an den Minister eine Herabsetzung der Würde der städtischen Selbstverwaltung. Die sehr starke Mehrheit der Stadtverordnetenversammlung entschied sich für das ministerielle Angebot. — Nach diesem Sachverhalt steht uns ein Urteil in der Frage nicht zu.

Hugo Vogel's Senatorenbild für Hamburg ist soeben vollendet und in der Berliner Akademie ausgestellt. Es ist ein umfangreiches Gemälde von $5\frac{1}{2}$ Meter Länge. Sein Titel lautet: »Der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg 1897 betritt die Halle des neuen Rathauses«. Das Kolossalbild ist die Stiftung einiger Herren des Hamburger Senates und wird in der Hansestadt den Bürgermeister-

saal des neuen Rathauses schmücken. Es ist ein Porträtbild mit 24 Senatoren, die in der herkömmlichen spanischen Tracht mit grosser Halskrause erscheinen. Der Zug der Senatoren ist im Begriff, sich aus dem Versammlungsraum, dem Senatsgehege, eine kleine Treppe hinunter in die grosse Halle des Neubaues zu begeben, in der die Einweihung des Rathauses vor sich gehen soll. An der Spitze des Zuges schreitet der damalige regierende Bürgermeister, der hochbetagte, inzwischen verstorbene Dr. Versmann; hinter ihm in reizvoll angeordnetem Zuge die übrigen Senatoren. Das Werk gereicht der Berliner Monumentalmalerei zur Ehre.

Die Darmstädter Künstlerkolonie löst sich auf. Christiansen geht, wie wir hören, nach Paris. Bürck und Huber werden sich vielleicht nach Berlin wenden, Behrens ist noch schwankend und nur Olbrich, Habich und Bosselt bilden den Fortbestand des mit so stolzen Hoffnungen begrüssten Unternehmens. Das war ein kurzer Traum.

Die Karlskirche in Wien scheint an vielen Stellen morsch zu sein und dringend einer Renovierung zu bedürfen; ein kürzlicher Sturm brach Verzierungsstücke an der Kuppel ab, die das Dach durchschlugen.

Eine internationale Lotterie von Kunstwerken zu Gunsten der eingeschlossenen Kinder und Frauen der Buren wird vom Haag aus ins Werk gesetzt, da die Namen Israëls und Mesdag unter dem Aufrufe stehen, wollen wir hiermit gern auf das wohlthätige Unternehmen aufmerksam machen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 14. 30. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE ERWERBUNGEN IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

Die Kunstwerke, mit denen sich im Verlauf des letzten Jahres das Berliner Museum bereichert hat, kommen zum weitaus grössten Teil der Abteilung der italienischen Renaissanceskulptur zu gute. Und zwar entfallen die betreffenden Stücke in die Bannkreise jener drei Hauptförderer der italienischen Plastik, die in drei aufeinander folgenden Jahrhunderten als stilbestimmende Mächte den kleineren Talenten die unverrückbare Bahn vorzeichneten: Giovanni Pisano, Donatello und Michelangelo.

Vier halblebensgrosse Marmorstatuen aus der pisaner *Schule Giovanni's* lassen in der Gebundenheit ihrer Bewegung noch den ungetrübten gotischen Stil erkennen. Schmal und hochaufgeschossen, wie sie erscheinen, verlangen sie den fest umschliessenden Rahmen einer Architektur, eines Tabernakels oder eines Baldachins, etwa wie die Statuetten in der luftigen Galerie des oberen Stockwerkes von S. Maria della Spina am Arnoufer in Pisa. Ihre stilistische Verwandtschaft mit jenen ist im übrigen zu oberflächlicher Art, um die gleiche Meisterhand für beide zu rechtfertigen. Deutlicher charakterisiert sind nur die beiden Eckfiguren als König David mit der Krone, von der ein Schleier tief auf die Schultern herabhängt, und als Johannes der Täufer, dessen über der Brust nackten Körper das Fell deckt. Die mittleren stellen wohl einen Propheten mit der Bandrolle und einen Apostel dar, dessen christusähnlicher Kopf auf Jakobus deutet. Im Stand ermangeln sie alle der Festigkeit, doch mag hier vieles auf die Schuld einer ehemaligen Ergänzung zurückzuführen sein, die namentlich die unteren Teile, Plinthe, Füsse und Gewandstoss betroffen hat. Alles Leben ist in den Köpfen konzentriert, deren fast düster-pathetischer Ausdruck den Gestalten Ernst und Würde verleiht. Stark mit dem Bohrer bearbeitet, sind die Köpfe durch tiefe Aushöhlungen um Mund und Augen und durch scharf gefurchte Stirnfalten auf einen mit Hilfe des Schattenspiels lebhaften koloristischen Effekt hin angelegt. Über das Typische hinaus hat den Meister seine Absicht nicht geführt; niemand wird unter diesen von innerem Erleben durchgearbeiteten Köpfen, wie ohne Zweifel bei einem Quattrocentisten, Porträts vermuten. Der Typik der Köpfe entspricht eine ideale Gewandung, unter deren straffer Knappheit im Oberkörper die Freiheit der Bewegung leidet und deren Schwere im Fall von den Hüften herab dem Standmotiv die Klarheit nimmt. Der Saum der Mäntel ist durchaus keine spielerische Zugabe, sondern dient, als ein Resultat künstlerischer Einsicht, dazu, die eintönig, oft röhrenartig herabhängenden Falten zu durchqueren. In der Eleganz der schmalfingerigen Hände lebt dagegen das schon formelhafte Schönheitsgefühl des späten Gotikers. Auf der gleichen Stilstufe stehen zwei langgewandete *Engel*, die, von einem Grabmal herrührend, vielleicht zu Häupten und zu Füssen des Toten die Vorhänge zurückschoben. Höchst unsymmetrisch spreizen sie ihre Flügel je nach der gleichen Körperseite aus, wodurch jedoch in die Silhouette ein besonderer Reiz kommt. Was bei dem alten Künstler gewiss der architektonische Rahmen und die Enge des verfügbaren Raumes bedingten, erscheint uns, die wir die Teile vom Ganzen getrennt sehen, als reizvolle Willkür; man denkt an Vögel, die durch lebhaftes Flügelschlagen die Sicherheit ihres Aufenthaltes in luftiger Höhe zu befestigen suchen. Die ziemlich plumpe Figur eines *Mönches*, dessen zurückweichende, halb erschreckte Bewegung auf den Zusammenhang mit anderen Statuetten an einem grösseren Altarwerk deutet, schliesst sich an. Durch diese Arbeiten wird in erfreulicher Weise das Bild der Trecentoplastik unserer Sammlungen bereichert, das bisher nur lückenhaft sich zu erkennen gab.

Vier *Madonnenreliefs* stammen aus dem Künstlerkreise um *Donatello*. So leicht es fällt, das Vorbild des Meisters in ihnen festzustellen, so schwer hält es — wie auch bei fast allen übrigen mit Donatello in Zusammenhang gebrachten Madonnen — die eigenhändige Ausführung nachzuweisen. Hier fehlt noch jeder feste, durch Inschrift oder durch Dokumente gestützte Anhalt. Bei solcher Unsicherheit des Urteils scheint es geraten, von dem juristischen Grundsatz *in dubio pro reo* vorläufig abzusehen. Die schönste dieser Madonnen wiederholt das an der Ecke der via pietra piana in Florenz aufgestellte Relief. Sie zeichnet sich durch ihre herrliche alte Bemalung in hellen, zarten Farben aus, deren Ton den alten Tanagrafiguren nahe kommt.

Besonders schön leuchtet aus dem blauen und roten Gewande das pfirsichfarbene Fleisch hervor. Keines der in gleicher Technik in der Sammlung vorhandenen Stücke kann sich mit dieser Madonna messen; man muss, um Ebenbürtiges zu nennen, das Madonnenrelief von Antonio Rossellino, im Besitz von Frau Hainauer, heranziehen. Sehr geschickt und wirksam ist die neue Erwerbung in einem vergoldeten Holztabernakel aufgestellt, das durchaus Michelozzo's Formensprache zeigt. Nur der obere Theil der inneren Rückwand, die einen Damastteppich nachahmt, ist durch eine grobe blaue Überstreichung verunziert. Ursprünglich öffnete sich dort der Blick in die Natur, auf Baumwipfel und blauen Himmel. So wenig wie diese Madonna darf eine zweite, ebenfalls in charakteristischer Profilstellung, aber in ungewohnt starkem Relief gehaltene für den Meister selbst in Anspruch genommen werden. Einem Paduaner Schüler werden zwei weitere Madonnenreliefs zugeteilt, die abgesehen von dem Interesse an der Komposition, geringe künstlerische Qualitäten zeigen. Hier war die Vollständigkeit der Kompositionsschemata für die Direktion massgebend, der gleiche Grundsatz, der auch den Erwerb mancher künstlerisch unbedeutenden Madonna aus der Schule der Robbia rechtfertigt.

Eine greifbarere Persönlichkeit als jene anonymen Madonnenbildner unter den Nachahmern donatellesker Formengebung ist der Künstler, der die sitzende *Statuette der Caritas* gemacht hat. Seine aufs Genre gerichtete Begabung dokumentiert er gern in Gruppen unruhig spielender, selbst raufender Kinder, weshalb W. Bode ihn schon 1890 mit dem Spitznamen »*Meister der unartigen Kinder*« belegte. Sein Material ist ausschliesslich gebrannter Thon. Im Berliner Museum ist er bereits mit einer Madonna (Nr. 106 B) vertreten, der die neu erworbene Caritas schwesterlich ähnlich sieht. Wie jene zeigt diese allegorische Frau eine kräftig entwickelte Muskulatur, enthüllt ebenfalls die rechte Brust und sitzt ebenso frei und leicht bewegt da. Doch kehrt grade in der Haltung der Figur der Künstler eine so gewollte Eleganz hervor, dass dieses Werk bereits stark mit den Problemen der Cinquecentoplastik liebäugelt. Jedenfalls bildet der Meister, dessen Thätigkeit um 1450 mir zu früh angesetzt scheint, je mehr Arbeiten seiner Hand das Datum kontrollieren lassen, ein wohl zu beobachtendes Übergangsglied zur Hochrenaissance. Wie die Herkunft seiner kleinen Statuetten beweist, muss er in Florenz lokalisiert gewesen sein, und hier mag Jacopo Sansovino in seinen Jugendarbeiten ihm wichtige Anregungen verdanken.

Gleich manchem anderen ist auch der sog. *Meister der Pellegrinikapelle* im Laufe seines noch ziemlich kurzlebigen Daseins ein Sammelbegriff geworden. Wie viel Mitglieder man auch nunmehr schon unterscheiden mag, zum jüngsten Zweige der Familie gehört jener Künstler, auf den die kleine stehende Madonna in altbemaltem Stuck zurückzuführen ist. Das Tabernakel, das sie mehr einengt als umschliesst, darf nicht über die erheblich spätere Entstehung der Figur täuschen. Befremdend bei dem freien und grossartigen Fall der Gewandung wirkt allerdings der noch gotische Knick in der rechten Hüfte, doch hebt über alle Bedenken einer vielleicht zu späten chronologischen Ansetzung die Körperbildung des nackten Christkindes hinweg. Gleich einem jungen Bacchus, drall und feist, mit eingestütztem linkem Arm steht er, ganz en face wie die Mutter, auf ihrer linken Hand mit beiden Füssen und hält den Finger am Munde. Vor Verrocchio ist eine solche Fülle der kindlichen Körperformen nicht denkbar und damit kommen wir für die Datierung auf die letzten zwei Jahrzehnte des Quattrocento, während das (nicht dazugehörige) Tabernakel mit seinen spätgotischen Formen auf die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts weist.

Die zum erstenmal ausgestellte, wenn auch schon von Bode im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1900 veröffentlichte Büste des Christusknaben (aus pietra serena) wird auch der strengsten Stilkritik als eine eigenhändige Arbeit des *Antonio Rossellino* Stand halten. Man hat sie sich am besten in der Lunette einer Klosterthür vorzustellen. Im übrigen kann hier nur auf den erwähnten Aufsatz verwiesen werden. (Band XXI, Heft 4.)

Die weit geringeres Interesse bietende Skulptur ausserhalb Toskanas vertritt eine angeblich aus Ferrara stammende Marmormadonna auf einem Thron im Übergangsstil von der Gotik zur Renaissance. Der *Sieneser Meister*, dem sie aus einleuchtenden Gründen zugeteilt wird, bewährt sich in der trockenen Arbeit keineswegs als Kenner der menschlichen Körperformen. Er müht sich an der Oberfläche ab ohne eine Ahnung der von seinen gleichzeitigen florentiner Kollegen längst begriffenen Weisheit, dass nichts in der Haut ist, was nicht im Knochen ist.

Die lombardische Plastik in ihrer glatten, unindividuellen Marmortechnik lehrt ein kleines sehr stark herausgearbeitetes Relief mit der hl. Anna selbdritt kennen von *Agostino Busti, gen. Bambaia*. Man begegnet diesem leicht kenntlichen Manieristen am liebsten gerade in seinen kleineren Arbeiten, besonders wenn sie, wie diese, noch einen letzten leisen Anklang an Lionardo's Kompositionsweise enthalten. —

Es bedarf noch eingehender Untersuchung, um festzustellen, wann gerade Michelangelo's Vorbild in seiner Heimatstadt, in Florenz, wirksam wird. Jedenfalls hat sein 1534 erfolgter Fortzug und der bis an sein Lebensende währende Aufenthalt in Rom den Beginn dieser künstlerischen Diktatur des Allgewaltigen hinausgezögert. Bei *Pierino da Vinci*, dessen Thätigkeit in die Zeit von 1540—1553 fällt, merkt man nur wenig von einer künstlerischen Nachfolge. Auch die drei reizvollen Kartuschen aus gebranntem Thon, die das Berliner Museum erwarb, erwecken vielmehr die Erinnerung an Sarto oder noch mehr an Pontormo als an Michelangelo. Ungemein geistreich erfunden, bieten sie in ihrer flüchtigen Skizzierung den Eindruck aussergewöhnlicher Anmut. Stofflich sind sie nicht leicht zu erklären, denn es sind Allegorien und als solche »wüsste nicht sie zu benennen, eher könnt' ich sie beschreiben«. Klar durchsichtig ist nur eine von ihnen,

die in einer schön gelagerten Frauengruppe Glaube, Liebe und Hoffnung darstellt. Ähnlich komponiert ist das zweite Relief, das zwei Frauen mit Trinkgeschirren zeigt, zwischen denen ein Pferd ruht. Auf dem dritten ermahnt eine sitzende männliche Figur mit erhobener Rechten eine weibliche, ihr gegenüber kauernde, die sich die Ohren zuhält; neben beiden liegt ein Eber. Nicht unmöglich, dass diese Gruppen die Laster der Trunksucht und der Unkeuschheit symbolisieren. Eine andere, gleichfalls offene Frage betrifft den Zweck dieser Skizzen. Sollten es nicht eher Modelle für Einsatzstücke in Truhen sein, als Entwürfe für Sockelreliefs, bei denen der Gegenstand und die Kleinheit nicht ganz erklärlich erscheinen?

Den Durchbruch des Michelangelesken Stiles zeigt das kreisrunde Gipsrelief einer heiligen Familie mit dem Johannesknaben, das einen unbekannten, aber entschiedenen *Nachahmer Michelangelo's* zum Verfertiger hat. Hier ist der Stoff nur noch Vorwand für kühne Bewegungsmotive, weit vorgreifende Arme, herausgedrehte Schultern. Die letzten Konsequenzen dieser Manier, in der sich die Plastik endgültig vom Relief, vom Hintergrund, frei macht, zog *Giovanni da Bologna*. Von ihm finden wir ein in der Bewegtheit schon unmässiges, im Effekt mit rücksichtsloser Gewalt wirkendes Wachsmodell eines mit Antaeus kämpfenden Herkules. Der Riese windet sich unter den Keulenschlägen des Halbgottes, so dass sich sein gekrümmter Leib der runden Form der Plinthe anschliesst. Von allen Seiten zeigt die Gruppe ein lebhaftes Linienspiel, eine ans Virtuosenhafte grenzende Beherrschung des menschlichen Aktes, dem hier über die Forderungen des Gegenstandes hinaus Gewalt angethan worden ist.

Die Berliner Gemäldegalerie hat sich, durch die Unterstützung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereines, um ein im Ton besonders feines Porträt eines Unbekannten bereichern können. Im braunen Gewand, mit schmalem rotem Paspelstreifen über der Brust, das blasse blondbärtige Haupt mit träumerischen Augen zu dem Beschauer wendend, sitzt ein vornehmer zweiundvierzigjähriger Mann im bequemen Stuhl, auf dessen Armlehnen die feinen, spitzfingerigen Hände ruhen. Die vornehme Art und die ausserordentlich diskrete farbige Haltung der Malerei lassen an verwandte Bildnisse des *Girolamo Romanino* in Brescia denken, wenn auch diese Taufe der absoluten Sicherheit entbehrt. — Ein in der Raumwirkung noch unplastisches, aber farbig reizvolles Diptychon eines *kölnischen Meisters* aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vermehrt die Abteilung der deutschen Gemälde um ein seltenes Stück, das bei der Unversehrtheit der Malerei und der alten Rahmung den Wert einer Inkunabel beanspruchen darf. *HANS MACKOWSKY.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG ALTER MEISTER IN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE VON LONDON

Die Leiter der Akademie, welche die diesjährige Winterausstellung alter Meister daselbst planten und auch schliesslich so überaus gelungen zu Stande brachten, verdienen das uneingeschränkte Lob, denn es dürfte sehr schwer halten, eine dieser vereinigten, prachtvollen Sammlung ähnelnde Ausstellung zu wiederholen. Hiermit kehrte die Akademie nach fünf Jahren wieder zu ihren früheren Grundsätzen zurück, d. h. die Winterausstellung der alten Kunst zu widmen.

Zuletzt war es, namentlich durch die mangelhafte Auswahl der Werke von sonst ganz hervorragenden Künstlern, eine ziemlich schwache Ausstellung geworden, die dem Publikum in Burlington-House geboten worden war: englische, seit dem Jahre 1850 verstorbene Meister. Diese Vorführung war eigentlich nur insofern interessant, als sie eine Art von Absolution für die Akademie wegen begangenen Unrechts erwirken sollte. Nämlich die Hälfte aller, auf jener Ausstellung vertretenen Künstler, war in früheren Zeiten successive von den dortigen Behörden abgelehnt worden. Die in dem Kunstinstitut massgebenden Persönlichkeiten waren sich jedenfalls nicht recht klar darüber gewesen, dass die grössten Meister im Laufe der Jahrhunderte, jeder zu seiner Epoche, als äusserst modern angesehen wurde.

Vor dieser Ausstellung hatten wir eine solche von Werken van Dyck's, Rembrandt's, Leighton's und Millais'. Die Charakteristik der diesjährigen bilden folgende Punkte: Ausschluss englischer Meister und Sonderausstellung von Werken Claude Lorrain's, der in der letzten Zeit etwas vom Publikum vernachlässigt wurde, hier aber so glänzend vertreten ist, dass die Gunst der Kenner und Liebhaber ihm von neuem zulächelt. In Summa sind 30 schöne, vollständig ausgeführte und authentische Bilder Claude Gellée's vorhanden. Diese nehmen einen ganzen Saal für sich, und ein anderer, mehr wie 150 Zeichnungen des Meisters, ein. Ausserdem befinden sich in einem andern Raum noch die beiden dekorativen Gemälde »Die Landung des Äneas« und »Der Untergang des römischen Reiches«, beide Lord Radnor gehörig. In der Hauptsache bilden die Sujets Landschaften und Seestücke. Unter diesen sind die wertvollsten die vom König, dem Herzog von Devonshire, Mr. Heseltine, dem Marquis von Lansdowne, dem Earl von Yarborough, Captain A. F. Dawson, dem Grafen von Northbrook, dem Grafen von Leicester, Sir F. Cook, Lady Wantage und dem Herzog von Westminster geliehenen Gemälde.

Ruskin hat sich viel mit Claude Lorrain beschäftigt und sagt von ihm: »Claude ist der erste, der die Sonne in den Malerhimmel eingeführt«. Seinen glücklichsten Nachahmer, Turner, den Maler des Lichts, hat Ruskin überhaupt erst zur Anerkennung gebracht.

Das eigentliche Glanzstück der Ausstellung und den Ehrenplatz derselben einnehmend, bildet die »Madonna di Sant Antonio« von Raphael. Wenn man von Büchern sagen kann, dass sie ihr Fatum haben, so trifft dieser Ausspruch nicht minder für Gemälde zu.

Das Werk stammt aus der Übergangsperiode, d. h. es ist circa 1505 gemalt, und zwar für die Nonnen von St. Antonio in Perugia. Vasari schreibt darüber: »Es ist voller devoten Gefühls und wird von den Nonnen, für die es gemalt war, in höchster Verehrung gehalten.«

Das Kloster gerieth 1677 in Schulden und so kamen die Nonnen um die Erlaubnis ein, das Altarblatt zu verkaufen. Der Erwerber war Antonio Bigazzini, ein vornehmer Patrizier von Perugia, der für die Madonna 2000 Scudi zahlte. Später kaufte es die Familie Colonna in Rom, in deren Besitz die Umtaufung »Colonna Raphael« erfolgte. Von Rom kam das Gemälde in die Hände der Bourbonen nach Neapel, und als diese fliehen mussten, brachte es ihr Bankier, der Herzog von Ripalda, ausserhalb Italiens in Sicherheit.

Nun aber kommt eigentlich erst der interessanteste Abschnitt in der Geschichte des Bildes. Der Louvre

und die englische National-Galerie lehnten den Ankauf des Werkes ab, weil es ihnen nicht gut genug und vielleicht auch nicht echt erschien. Schliesslich also erwarb es der Bilderhändler Martin Colnaghi. Er stellte das Gemälde in seiner Galerie aus, indessen kein Mensch kümmerte sich darum. Er lieh es dem South-Kensington-Museum, woselbst es an einer dunklen Stelle unbeachtet Jahre lang hing. Das Bild wurde nunmehr einer Reinigung unterzogen, die vorzüglich gelang, so dass wir heute einen Raphael vor uns haben, so gut wie nur irgend einer aus jener Periode. Nur die Draperie ist etwas nachgedunkelt, sonst kann es niemals besser ausgesehen haben.

Von Martin Colnaghi wanderte das Werk zu Sedelmeyer nach Paris und jetzt hat es Mr. Pierpont Morgan für die fabelhafte Summe von zwei Millionen Mark angekauft.

Zu bedauern bleibt es, dass Nr. 11, 12, 14 und 17 in der Ausstellung nicht in die unmittelbare Nähe des Altarblattes gebracht sind, denn es ist das erste Mal seit zwei Jahrhunderten, nachdem die Bilder getrennt wurden, dass vier von den fünf kleinen Werken, die ursprünglich zu der Predella gehörten, wieder mit dem Hauptbilde in ein und derselben Galerie vereint sind. Das fünfte Gemälde, eine Pietà, kam nach Amerika. Nr. 11, der Baronin Burdett-Coutts gehörig, stellt die Scene auf dem Ölberg dar, Nr. 12, St. Franciscus (Dulwich Gallery), Nr. 14, »Die Prozession nach dem Calvarienberg« (Lord Windsor) und Nr. 17, St. Antonius von Padua (Dulwich Gallery).

Auf dem Hauptbilde ist die Jungfrau, auf einem Thron sitzend, mit dem kleinen, den Johannes segnenden Jesusknaben dargestellt. Zur Linken von Maria sehen wir die heilige Katharina, zur Rechten die heilige Rosalie. Am Fusse des Thrones stehen links St. Petrus, rechts St. Paulus; der Hintergrund ist landschaftlich gehalten. In der oberen Lünette befindet sich Gott der Vater, zu jeder Seite anbetende Engel. Heute bedauern alle Leute, die überhaupt in der Lage sind, derartige Bilder kaufen zu können, dass sie sich einen echten Raphael haben entgehen lassen, der vor einigen Jahren noch für einen verhältnismässigen Spottpreis zu haben war.

Dicht neben diesem Werk finden wir noch ein anderes echtes Bild (Nr. 82) des Meisters, »Madonna mit Kind«, das aber durch Restauration sehr gelitten hat. Es gehörte früher den Orléans, dann dem englischen Poeten Rogers und jetzt Miss. Makintosh. In dem British-Museum wird eine Zeichnung Raphael's zu diesem Bilde aufbewahrt. Am besten auf der Ausstellung sind überhaupt die Italiener vertreten, dann kommen die Niederländer und Spanier. Das wenig angenehme, aber sehr gute Gemälde von Quintin Matsys »Die Geizhälse« zieht unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich. Eine Replik ist in Windsor, in der National-Gallery und auch an anderen Orten noch vorhanden. Dies Bild hier gehört Lord Cobham. Von Dürer sehen wir »Die Irîs Madonna« aus der Sammlung von Sir F. Cook, dann ein Porträt von der Hand Memling's und zwei Porträts von Holbein gemalt und vier Werke Rembrandt's.

Unter den Italienern zeichnen sich zwei Gemälde von Pesellino aus, die aus dem Palast Torrigiani in Florenz stammen und jetzt Lady Wantage gehören. Das eine der Bilder stellt »David und Goliath«, sowie verschiedene Episoden aus deren Geschichte, das andere den Triumphzug Saul's und David's von Gad nach Jerusalem dar. Gut vertreten ist endlich von italienischen Meistern noch: Antonello da Messina, Ghirlandajo, Bassano, Bonifazio, Bronzino, Tizian, Franciabigio, Francia, Guardi, Canaletto, Veronese und Tintoretto.

Durch eine Benennung der Direktion in dem amtlichen Katalog, und zwar des Bildes Nr. 40, bin ich im höchsten Grade überrascht worden. Hier ist zu lesen »Mona Lisa« von »Leonardo da Vinci«. Wenn man bei geringeren Bildern, und bei zweifelhaften Werken selbst von ersten Meistern, gelegentlich fünf gerade sein lassen kann, so dürfte in einem so eklatanten Falle dergleichen an offizieller Stelle niemals geschehen. Ich halte das aus der Sammlung des Grafen Brownlow stammende Bild nicht einmal für eine gute, zeitgenössische Kopie und überhaupt nicht italienischen Ursprungs. Das Porträt wird mitunter »La Gioconda« genannt und hat infolgedessen Taine für Nichtkenner einige Verwirrung in seiner »Voyage d'Italie« angerichtet. Die »Mona Lisa« war die Tochter von Antonio Gherardini und heiratete 1495 Zanobi del Giocondo. Das Original befindet sich unzweifelhaft im Louvre. — Die »Cook-Galerie« hat, ausser den bereits genannten Werken, ihren Botticelli »La Bella Simonetta« zu Ausstellung gesandt.

O. v. SCHLEINITZ

DIE NEUEN SÄLE DER UFFIZIEN

Die Eröffnung der beiden Säle in den Uffizien, von deren Einrichtung in Nr. 10 der Kunstchronik die Rede war, ist nunmehr erfolgt. Der erste, der Sala di Lorenzo Monaco folgende, enthält an der Hauptwand das Triptychon des H. v. d. Goes, an der Wand rechts davon hängen die vier Bildnisse Memling's, in ihrer Mitte den van der Weyden einschliessend. Gegenüber Memling's Madonnenbild und die Doppelbildnisse von P. Christus und Massys. Endlich noch neben dem Eingang ein Madonnenbild der gleichen Schule. Der Fussboden ist mit blauem Fries bezogen, dessen Farbe sich dem Auge zu stark mitteilt und das Goes'sche Triptychon beeinträchtigt.

Sehr wirkungsvoll ist der Rubenssaal ausgefallen, obwohl die Nähe für die beiden grossen Skizzen nicht so günstig wirkt, wie die Weite des Niobidensaales. Ausser den in der früheren Korrespondenz bereits aufgeführten Bildern enthält der Saal zwei Werke von Honthorst, sowie Porträts von Pourbus und Sustermans.

Inzwischen haben eine Reihe von Bildern ihre Aufstellung in den Uffizien neu gefunden, die hier kurz erwähnt sein mögen, mit Angabe der Nummern, die sie führen.

Im ersten *Venezianischen Saal* Nr. 1524 Tizian, Mater dolorosa. Eine Variante des für Karl V. gemalten Bildes, jetzt im Prado, von diesem etwas in Haltung abweichend. Wahrscheinlich das in urbinatischen Papieren erwähnte Bild von 1566, obwohl es in den Inventaren der urbinatischen Erbschaft (bei Gotti und Dennistown) nicht vorkommt. Wo ist das Gegenstück? Nicht gut erhalten, besonders in den Fleischpartien. Die Farben von jener reichen Unbestimmtheit, die alle Spätwerke Tizian's charakterisiert.

Im Rubenssaal Nr. 1523 van Dyck, Doppelbildnis zweier Edelleute. Farbig sehr geschmackvoll, aber der Künstler hat aus den sehr vornehmen und sehr unbedeutenden Gesichtern so wenig zu machen gewusst, dass man fast an van Dyck's Autorschaft zweifeln möchte.

In der Sala del Baroccio. Rechts neben dem Eingang — wo bisher Baroccio's Porträt des Herzogs von Urbino hing, das nun neben dem grossen Bild dieses Meisters seine Stelle gefunden hat — hängt jetzt Nr. 1144 Giulio Romano's Madonna. Ein treffliches, besonders anziehendes Bild, das in früheren Jahren in der Tribuna gehangen hat. Die Madonna sitzt nach links gewendet, hält auf dem Schoss das kräftig bewegte Kind, welches, zu ihr aufblickend, mit beiden Händen die Blumen ergreift, die sie in der rechten Hand hält. Die Linke legt Maria in ein

Buch. Der Typus der Madonna, von der vollen, römischen Art, erinnert lebhaft an die Sixtina.

Nr. 1520—1522 Tiepolo. 1520 Pagenbildnis (Geschenk des Dr. A. Noë de Walker). Liebenswürdiges, farbig gefälliges, unbedeutendes Bild. Der etwas leere Ausdruck des Kopfes lässt eher an Piazzetta denken. — Nr. 1521. Grosses Deckengemälde. Rechts stellen Arbeiter eine Marmorfigur auf eine mit Skulpturen geschmückte Basis. Links römische Krieger mit Adler und Standarte. Am Himmel Fama, hinter der sich im Schatten ein Greis (der Zeitengott?) versteckt. Ganz vorn links ein Knabe mit Hund, ein köstlicher Bursche, dessen Kleidung eine raffiniert feine Zusammenstellung mildester Farbnüancen (lichtblau, violettrosa, citronengelb, weiss) ist. Das Ganze farbig hervorragend schön. Tiepolo war bisher in den Uffizien nicht vertreten. — Nr. 1522. Stück eines Soffitto. Auf lichtblauem Himmel zwei nackte Putten — mit der ganzen Grazie des Meisters, neben dem hier Boucher's Kinder plump erscheinen würden.

Endlich Nr. 1519 Morales, kreuztragender Christus. (Geschenk des Herrn Walker). Halbfigur, nach rechts; das Antlitz schmerzverzerrt, blass; fahl violettes Gewand. Die Komposition Variante des in mehreren Exemplaren vorkommenden Bildes von Sebastiano del Piombo. Täuscht mich nicht die Erinnerung, so giebt es ein ähnliches Bild von der Hand eines spanischen Meisters im Prado.

Bei der Veränderung des Saales wurden mehrere Bilder umgehängt. Der Ecce homo Sodoma's hat leider einen ebenso schlechten Platz, nur an einer anderen Wand, erhalten. Das interessante Bildnis des Teofilo Folengo ist eine Reihe tiefer gestiegen, führt aber nach wie vor den Namen Ignoto Toscano, während das Bild doch offenbar der venezianischen Schule angehört. — Den Zeitungen zufolge soll Francesco Torraca zum Direktor der Florentiner Galerieen ernannt worden sein. Früher Divisionschef im Unterrichts-Ministerium, hat er als Litterarhistoriker einen Namen in seiner Heimat. *G. Gr.*

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

In der **Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin** am 13. Dez. wurden in der statutenmässigen Wiederwahl des Vorstandes zu Vorsitzenden die Herren Lippmann, Müller und v. Beckerath erwählt, die Schriftführer, mit Ausnahme des zurücktretenden Herrn Jessen, wiedergewählt und an dessen Stelle Herr Sarre gewählt. Hierauf sprach Herr Friedländer über »die deutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«. — In dem Gesamtbild ihrer Entwickelung, wie es sich bis jetzt in dieser Periode darstellte, traten infolge der ungleichmässigen Erhaltung des Materials einzelne Plätze, wie Köln und Nürnberg, mehr hervor, über anderen, so z. B. über Ulm, Strassburg und Basel, lagerte nahezu völliges Dunkel. Daraus ergab sich die landläufige Vorstellung, dass erst durch niederländische Anregungen in die sich auslebende kraftlose, ältere deutsche Kunst die Keime einer neuen, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einsetzenden Bewegung hineingetragen wurden. Durch neuere Forschungen wird zwar der Nebel, der das Bild der älteren deutschen Malerei verschleiert, nicht gänzlich zerstreut, aber die herkömmliche Anschauung von der deutschen Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts wesentlich berichtigt. Nur in Köln, wo die grösste Zahl von Gemälden des 15. Jahrhunderts erhalten ist, hat sich bis etwa 1460 eine einzigartige malerische Tradition fortgepflanzt, während man sich dann ziemlich schroff von der älteren typischen Weise abwendet und ganz dem niederländischen Einfluss hingiebt. Man darf jedoch die Kölnische Malerei nicht allzu sehr als führend ansehen. In anderen Städten scheinen sich weit früher selbständige Kräfte in ähnlicher realistischer Richtung vorgewagt zu haben wie in den Niederlanden. Ein solcher Rückblick hat sich ganz unerwartet in Hamburg bis in das 14. Jahrhundert hinein eröffnet, d. h. so weit wie nirgends mit einziger Ausnahme Westfalens. Nachdem durch Lichtwark eine sehr bemerkenswerte Darstellung Christi als »Schmerzensmann« aus der Petrikirche hervorgezogen worden war, erkannte Schlie, dass dieses Bild von derselben Hand herrühre, wie neun Tafeln der Schweriner Galerie, Reste eines von der Gesellschaft der Englandfahrer in der Hamburger Johanniskirche aufgestellten Altars, den ein alter Kupferstich noch in seiner ursprünglichen Aufstellung zeigt, und eine Tafel der Leipziger Galerie. Eine freie Kopie der Mitteltafel desselben Altars erkannte Goldschmidt in einer grossen Kreuzigung aus dem Kloster Preetz in Kopenhagen. Weiter gelang es, das auffallend frühe Entstehungsjahr der Arbeit (1424) und die Persönlichkeit des Malers, den Meister Franke, festzustellen. Schon mit der Festlegung dieser Künstlerindividualität ist sehr viel gewonnen. Mit seiner frisch zugreifenden Art in der Stoffgestaltung übertrifft der Meister bedeutend die gleichzeitigen Kölnischen Bilder. Freilich gehen die Meinungen gerade über die Entstehungszeit des Clarenaltars, der beim Vergleich vor allem in Frage käme, weit auseinander (1380 oder 15. Jahrhundert). Um so wichtiger ist es, dass man in Hamburg durch Lichtwarks fortgesetzte Bemühungen auch die nächste Vorstufe der Kunstentwickelung in den Werken eines um 1380 in Hamburg thätigen Meisters deutlich erfassen kann, in denen die Stilphase der Chorschranken des Kölner Domes u. a. Malereien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits überwunden erscheint. — In Süddeutschland lässt sich nur in Nürnberg, dank Thode's Untersuchungen, eine zusammenhängende Entwickelung während dieser Periode skizzieren, und zwar lassen sich zwei Kunststufen scheiden, die durch den Meister des Imhofaltars in der Lorenzkirche (den sogen. Meister Berthold) und den fortgeschritteneren Meister Pfennig (Tucheraltar in der Marienkirche) vertreten werden. Bei dem jüngeren ist schon die Frage nach dem niederländischen Einfluss zu stellen. Aber in seiner dramatischen und schwerblütigen Art bleibt er ganz deutsch und fränkisch. In Franken ist sonst nur wenig Bemerkenswertes vorhanden. — Auch in Schwaben, besonders in Augsburg und Ulm, ist weit weniger erhalten, als in dem niedersächsischen Norden. In letzter Zeit aber ist einesteils das Bekannte durch verdienstliche Publikationen zugänglich geworden, andrerseits manches hinzugekommen. Zuerst wurde durch Tiroler Urkundenforscher der 1457 datierte Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing als Werk des Ulmer Meisters Hans Mültscher erkannt, doch hielt man diesen anfangs nur für den Schnitzer der plastischen Teile des Altars und glaubte für die gemalten Tafeln einen Gehilfen annehmen zu müssen. Dass auch diese ihm selbst gehören müssen, ergab sich erst, als im Jahre 1900 in Berlin aus englischem Privatbesitz unter einer Anzahl gemalter Tafeln ein zweites signiertes und 1437 datiertes Flügelpaar auftauchte. Zwischen 1437—1457 muss der Meister dann freilich eine vollständige stilistische Wandlung durchgemacht haben. So ersetzen diese festen Daten für die Beurteilung der schwäbischen Kunstentwickelung einigermassen den nahezu vollständigen Verlust anderer Denkmäler. Mültscher, der 1427 in Ulm als Bürger mit dem Vorrecht der Steuerfreiheit, also doch wohl schon als angesehener Maler, aufgenommen worden ist, stammt aus Richenhofen im Herzen Schwabens und dürfte noch im 14. Jahrhundert geboren sein. — Der in der Kunstge-

schichte vielgenannte Tiefenbronner Altar von Lukas Moser von 1432 ist erst durch eine neuere Publikation wirklich bekannt geworden. Moser steht an dramatischer Gestaltungskraft und Schärfe der Charakteristik gegen den wahrscheinlich etwas jüngeren Ulmer Meister zurück, er überragt ihn aber an Anmut und ganz besonders in der Raumauffassung und in der Kühnheit landschaftlicher Darstellung und erinnert in mancher Beziehung an den vom Oberrhein nach Köln eingewanderten Stephan Lochner. — Wider alle Erwartung ist endlich in Basel trotz der starken Bilderzerstörung eine merkwürdige, starke Künstlerpersönlichkeit aus dem Dunkel hervorgetreten, hauptsächlich durch das Verdienst des Direktors der Baseler Sammlung D. Burkhardt. Die Inschrift eines in Genf erhaltenen Altarflügels giebt das Entstehungsjahr 1444 und den Namen eines Meisters Konrad Sapientis aus Basel an, den man in Baseler Urkunden unter seinem deutschen Namen Konrad Witz aus Rottweil wiedergefunden hat. Mit Mültscher und Moser vertritt er also in dieser Zeit eine bodenwüchsige oberdeutsche Kunst. Auf den Genfer Altarflügeln ist besonders die porträtartige Widergabe des Genfer Sees hervorzuheben. Als Reste eines grossen Altars von ihm sind dann drei in Basel, Neapel und Strassburg zerstreute Tafeln erkannt worden. Konrad Witz ist Moser noch in der erfolgreichen Raumgestaltung und Landschaftsmalerei überlegen. Er beweist eine sehr scharf blickende Beobachtung in der Freude am Lichtspiel und in der Stoffcharakteristik, während er sich im Anatomischen und in der geistigen Belebung der Köpfe nicht über seine Zeit erhebt. Das unterscheidet ihn von den Niederländern, an die er in jenen Dingen erinnert (namentlich an die Bilder des Meisters von Flémalle). Man kann sich aber solche Anregungen bei ihm, ohne dass er in den Niederlanden gearbeitet zu haben braucht, durch das Basler Konzil erklären, das einen Austausch der Kunstvorstellungen mit sich gebracht zu haben scheint. Konrad Witz steht übrigens ohne eigentliche Nachfolger da.

Der darauffolgende Vortrag des Herrn Lippmann »Über Fälschungen von Kunstsachen« sollte, ohne das Thema wissenschaftlich zu erschöpfen, die Anwesenden mit einer Reihe einzelner Beobachtungen bekannt machen. Die Kunstfälschung ist so alt wie das Sammeln. Sie hat im Kupferstich schon im 15. Jahrhundert begonnen, indem Blätter beliebter Meister und Blockbücher, so z. B. die mit Schongauer's oder Dürer's Namen bezeichneten Stiche kopiert wurden, ohne dass eine betrügerische Absicht dabei vorlag. Als absichtliche Fälschungen sind aber gewiss schon die von den Wierix und anderen niederländischen Stechern in Umlauf gebrachten Blätter anzusehen. Als bald nach Dürer's Tode Rudolf II. u. a. seine Zeichnungen zu sammeln anfingen, kamen aus der Sammlung Imhoff schon bewusste Imitationen in seinen Besitz, an denen verschiedene Maler, wie Hans Gärtner und Hans Hoffmann in Nürnberg beteiligt waren. Im 17. und 18. Jahrhundert nimmt diese Art Fälschung ihren Fortgang. In moderner Zeit hat sich die Nachahmung namentlich Rembrandt und seiner Schule zugewandt. So wusste z. B. in den vierziger Jahren in München ein gewisser Hermann schlechten Abdrücken durch Nachziehen der verlorenen feinen Striche mit der Feder das Ansehen von guten zu geben (»hermannisierte Blätter«) und phantastische Handzeichnungen in altdeutscher Manier anzufertigen. Schlechte Rembrandtstiche zu verschönern gelang vor etwa 20 Jahren noch besser einer in Paris lebenden Frau, indem sie mit Firnis auf denselben zeichnete und sie dann mit pulverisierter Druckerschwärze bestreute. Neuerdings ist die Heliogravüre an Stelle solcher Fälschung getreten. — Das bequemste Hauptgebiet der Nachahmung bildet das Kunstgewerbe. Die Fälschung von Goldschmiedearbeiten nahm in Wien ihren Anfang, als zuerst auf Eitelbergers Anregung alte Sachen aus dem Ordensschatz nachgeformt und galvanoplastisch vergoldet wurden. Solche Stücke sind besonders von Frankfurt aus in Umlauf gesetzt worden. In der Fabrikation gefälschter Möbel hat Köln Unglaubliches geleistet. Für Elfenbein-, Kupfer- und Silberarbeiten that sich in Paris, für die letzteren auch in Spanien eine Fälscherwerkstätte auf. Mit harmloser Nachahmung begann auch die Fälschung alter Gewebe. Aber obwohl die nachgewebten durch die andere Art der Bindung auf der Rückseite leicht zu erkennen sind, konnten, nachdem sie verschossen waren, Unerfahrene dadurch getäuscht werden. Die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse liess die Fälscher auch in höhere Gebiete eindringen. In Siena sind z. B. alte Bilder nachgeahmt worden, und die sogenannten Bastinianibüsten wurden sogar in den Louvre eingeschmuggelt. Andrerseits ist die Arbeit den Fälschern infolge der Verschärfung der Augen durch Photographie und Abgüsse heute bedeutend erschwert worden. Überhaupt erscheint der Begriff der Fälschung als ein sehr relativer. Nach 10—20 Jahren pflegt kein Sachverständiger mehr getäuscht zu werden. *O. W.*

PERSONALIEN

Karlsruhe. Der Grossherzog hat den Maler Wilhelm Süs, der es in den letzten Jahren auf dem Felde der Keramik zu hoher Meisterschaft gebracht hat, nach Karlsruhe berufen und ihm ein kleines Atelierhaus bauen lassen, von dem aus man eine wirksame Belebung der Scharffeuer-Bemalung in badischen Landen erwartet.

Professor Hubert Salentin, der Altmeister der Düsseldorfer Genremalerei hat in voller Frische am 15. Januar seinen 80. Geburtstag begangen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Im Künstlerhause sind gleichzeitig zwei grosse Ausstellungen von Landschaften (200 und 216 Nummern) zu verzeichnen, die unter den Hammer kommen. Die eine ist der Nachlass *Eugen Jettel's* (geboren 1845 zu Janowitz in Mähren, gestorben am 27. August 1901), die andere der Ateliervorrat *Eduard von Lichtenfels'* (geboren Wien 1833), der vor kurzem als Professor der Landschaftsmalerei an hiesiger Akademie in den Ruhestand getreten ist. Jettel war eines der gründenden Mitglieder der Secession und über zwanzig Jahre in Paris ansässig. Mit Schindler, Russ und anderen Schülern Albert Zimmermann's an der Wiener Akademie, wandte er sich, wie sie, alsbald dem französischen Impressionismus zu. Mit einer grossen Sumpflandschaft, in der ein Rabenschwarm flattert, erregte er auf der Wiener Weltausstellung (1873) Aufsehen; sie wurde für die akademische Galerie gekauft. Er ging dann nach Paris, Barbizon, Holland. Bilder und Studien aus dieser Zeit zeigen ihn tief im Banne Troyon's und Rousseau's befangen, deren Goldigkeit er allerdings nicht entfernt erreicht. Seine persönliche Stimmung lag in der Richtung eines silberhaltigen Grau und Blau, wie es damals in der Bretagne und Normandie gesucht wurde, auch von Österreichern (Hörmann, Brozik, Ribarz, Frl. Parmentier). Diese und die fahlen Töne des Ackerlandes wusste er mit einer ganz persönlichen Feinfühligkeit in homöopathischen Verdünnungen zu bringen, für die er immer neue, kaum merkliche Abstufungen fand. Daran waren Jettel'sche Bilder weithin zu erkennen. Es war seine eigene Skala, aus der das Weiss seiner Haustünchen und Enten und der blassblaue Spiegel seiner beliebten Tümpel als besondere Noten hervorstachen. So malte er das ländliche Idyll von Cayeux, Auvers, Nieuwkerk (Südholland), Staatz (Österreich) und

zuletzt die istrischen Küstenorte. Der Kenner der österreichischen Malerei sah auf dem Grunde von alledem den unausrottbaren Pettenkofen liegen, dessen freudiger Sonnenschein aber hier zu einer Art Mondschein (auch bei Tage) herabgesänftigt erschien. In seinen letzten Jahren zog ihn das istrische Meer besonders an, wo er in Erzherzog Karl Stefan und Erzherzogin Maria Theresia kunstfreundliche Förderer fand. Er gab sich dem Studium des Karstes hin, dessen Öde und Kahlheit er im südlichen Sonnenschein schimmern und immer neue feine Nuancen offenbaren liess. Diese Karstfelsen, wie sie langzügig in ein bläuliches, lauliches Meer niedersteigen, waren die Liebe seiner letzten Zeit. Er starb in voller Manneskraft, vom Publikum geschätzt und viel gekauft, von den Kollegen als lauterer Charakter geliebt. — Die Ausstellung des Prof. v. Lichtenfels besteht zum grösseren Teile aus Zeichnungen in einer gemischten Technik, der die Federzeichnung als Grundlage dient. Selbst in Gouachen und Ölbildern sieht man fast immer die zeichnende Feder durch. Seine Blätter haben darum einen Charakter für sich, der sich freilich allzu monoton äussert. Lichtenfels kommt aus der Schule Steinfeld's an der Wiener Akademie und hat auch bei Lessing in Düsseldorf gearbeitet. Daher seine Vorliebe für das »Bedeutende« in der Landschaft, für die Effekte von Fels und Wassersturz. Er malte mit Vorliebe das österreichische Mittel- und Hochgebirge, und zwar mit einer beunruhigenden Menge von zeichnerischem Detail. In der Ölfarbe wird er schwer und trüb, die Gouache liegt ihm besser, am besten die Federzeichnung mit ganz dünnen, farbigen Höhungen. Seine Eigenschaften gehören der älteren Schule an; mit der modernen Malerei konnte er sich nicht mehr verstehen.

Noch ein anderer Wiener Landschafter der älteren Schule, *Josef Hoffmann*, wirft jetzt eine grosse Menge Arbeiten (über 400 Nummern) in die Öffentlichkeit. Sie sind im neuerbauten »k. k. Versteigerungsamte«, unserem »Hotel Drouot«, zur Schau gestellt, obwohl nur ein kleiner Teil versteigert wird. Der Künstler, heute schon ein Siebziger, hatte noch in den letzten Jahren die Thatkraft, alle fünf Weltteile malend zu bereisen, und hat seitdem die Früchte dieser Thätigkeit in etwa 2000 Blättern serienweise ausgestellt. Die letzte solche Folge, aus Südfrankreich, Spanien, Portugal, Nordafrika, ist jetzt zu sehen. Hoffmann stammt noch aus Rahl's Schule, ist also von der Historie ausgegangen. Die charakteristische Form der Landschaft, ihre Architektur und Plastik liegen ihm am nächsten. Wir kennen von ihm zahllose Bleistiftzeichnungen dieser Art aus Griechenland, das er in der Jugend bereiste. Auch Rekonstruktionen alter Kulturstätten von Hellas. Die farbigen Stimmungen der Natur lagen ihm ferner; erst auf dieser Weltreise, unter den Tropen, im Urwald und auf dem Ocean, sind sie ihm aufgegangen. Deutlich sieht man sein malerisches Ausdrucksvermögen und seine Technik unterwegs wachsen, wenn auch die Neuzeit noch ganz andere Anforderungen stellen mag. Der Künstler hat übrigens diese letzte Ausstellung benutzt, um eine Art Gesamtübersicht seines Lebenswerkes zu geben. So ist sie eine Autobiographie in Bildern geworden. Er beginnt mit serbischen Studien aus dem Jahre 1849 und bringt auch manche zeitgeschichtliche Episode aus allen diesen Jahrzehnten, z. B. eine Beleuchtung Venedigs zu Ehren des österreichischen Kaiserpaares im Jahre 1856. Als Rahlschüler war er auch auf dekorativen Wegen zu finden. Man sieht mit Interesse die Entwürfe für Wandgemälde in dem von Theophil Hansen erbauten Palais Epstein (Wien) und für das gleichfalls von Hansen erbaute gotische Schloss Hörnstein des Erzherzogs Leopold. Für Epstein malte er 1872—73, in Wachsfarben, eine Reihe von »Zonenbildern« (Rom, Athen, Capri, den Dachstein u. s. w.). Die Originale sind seither an Oberbaurat Otto Wagner übergegangen, der sie in seiner Villa zu Hütteldorf bei Wien verwendet hat. In Hörnstein hat er den Gartensaal mit aventiurenartigen Jagdscenen ausgemalt, die sich über einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden erstrecken. Sie sind durch goldenes Stangenwerk und grüne Gewinde untergeteilt und laufen auch über die Thüren fort, so dass man fast keinen Ausgang findet und in dieser romantischen Welt gefangen ist. Unter den Episoden kommt sogar ein Überfall von Räubern vor, die den Herrn in einer Höhle gefangen setzen. Er entflieht und gerät in einen Sumpf. Dann unheimliches Übernachten auf einem Kirchhof, wo ihn sein Gefolge schlafend findet. Begegnung mit einem Klausner. Hirschjagd. Bad im Bache. Man sieht, wie Schwind'sche Art und der Gedanke an Kaiser Max'sches Weidwerk hier zusammenwirken. Wir erwähnen diese sehr unbekannten Dinge, weil sie interessante Züge zur österreichischen Kunstgeschichte der siebziger Jahre bieten. Der Künstler hat dann auch für König Ludwig II. gearbeitet; grosse Scenenbilder für Wagner'sche Opern. Ein Album solcher Scenen hat er ja einst in Photographie herausgegeben. Die Originale, die der König besass, sind einstweilen verschollen. Der Künstler hat ganz wohl gethan, uns, so modern die Zeit ja ist, an diese alten Dinge zu erinnern. *Ludwig Hevesi.*

Zürich. Hier ist soeben eine umfangreiche Ausstellung von Werken des kürzlich verstorbenen Adolf Stäbli eröffnet worden.

Eine internationale Schwarz-Weiss-Ausstellung wird von März bis Mai in Rom während der Tagung des historischen Kongresses statthaben.

München. Die Künstlervereinigung »Phalanx« hat ihre zweite Ausstellung eröffnet.

DENKMÄLER

Vercingetorix, der Held in Cäsar's gallischem Kriege, wird nunmehr auf der Stätte seines grossen Sieges in Clermond-Ferrand (dem alten Gergovia) ein Kolossal-Standbild erhalten. Das Werk, dessen Guss jetzt vollendet ist, verdankt man dem französischen Bildhauer Bartoldi.

Berlin. Für den Platz vor dem Brandenburger Thor steht folgende Umgestaltung bevor: Abgrenzung des Platzes durch steinerne Ballustraden; die Hauptstützpunkte des Platzes werden die beiden Viertelkreise links und rechts von der Charlottenburger Chaussee bilden, die eine stattlich gegliederte Anlage erhalten und die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich aufnehmen werden. Das von Professor Brütt geschaffene Kaiser Friedrich-Denkmal wird im kommenden Herbst enthüllt werden.

VOM KUNSTMARKT

Aus **Florenz** wird uns geschrieben: Die Saison für den Kunsthandel hat hier begonnen. Freilich bei den Händlern sieht man wenig Gutes, aber die Sammler und fremden Händler wissen jetzt direkt zu den grossen Familien zu kommen, die noch alte Bilder haben. Allerdings, wenig genug ist's, und dem entsprechen die hohen Preise, obgleich etwas ganz Gutes ausserhalb Palazzo Corsini und Casa Martelli gar nicht mehr bekannt ist. Ein echtes, in der Farbe etwas hartes, aber höchst individuell gegebenes und delikat gemaltes Porträt von *Bronzino*, eine bildhässliche Marchesa Davalos, in mittlerem Alter, mit ihrem Söhnchen, beide in reichster Tracht, ist für 35000 Lire verkauft worden; etwas teurer wurde ein als Tizian ausgegebenes Porträt einer schönen jungen Dame in

prächtigem Kostüme von etwa 1530 verkauft, vielleicht ein Meisterwerk des *Giulio Campi*. Besonders fein ist der Hintergrund in diesem Bilde, der dieselbe Dame mit ihrem Gefolge im Zimmer zeigt, im Begriff auszugehen. Das Bild soll von Nachkommen der Familie della Rovere stammen. Eine Wiederholung, die sehr verdorben ist, befindet sich in der Galerie zu Hamptoncourt. Vom Principe Antinori wurde ein mittelgrosses Tondo, das den anspruchsvollen Namen Botticelli trägt, um 230000 Lire an einen englischen Händler verkauft, von dem es ohne Zweifel als herrliches Original Botticelli's um das Doppelte nach Amerika wandern wird. Es ist das Werk eines mässigen Nachfolgers, wie früher so viele in Florenz vorhanden waren, die um 5000—10000 Lire allmählich ins Ausland gewandert sind. Italien braucht es nicht zu bedauern, wenn solche Zwitterdinge das Land verlassen.

Im Laufe des Sommers und im Herbst hat der Antiquar Volpi ein paar nicht unwichtige Bilder auf Lager gehabt und rasch verkauft. Das grosse Altarbild von *Luca Signorelli* war freilich genügend bekannt aus der Sammlung Mancini in Citta di Castello, in der es etwa dreissig Jahre lang zum Verkauf ausstand. Da das späte Bild, nur interessant als Geschenk des Künstlers an seinen Arzt, auffallend manierirt und sehr durch Restauration verdorben ist, so fand sich kein Käufer; schliesslich soll es Volpi im vorigen Jahre um 5 oder 6000 Lire gekauft haben. Der Direktor der Londoner National Gallery fand es würdig, es um das Zehnfache in diese Sammlung aufzunehmen, die in der Darstellung im Tempel eines der herrlichsten Bilder Singonelli's besitzt. — Später hatte Volpi ein paar kleinere, sehr feine Brustbilder von der Hand des *Hans Memling*, die nach kurzer Zeit um etwa 100000 Lire von einem Londoner Händler erworben und von ihm sofort um einen wesentlich höheren Preis wieder verkauft worden sind; wohl nach Amerika. Es sind frühe Werke Memling's, da sie das Portinari-Stifterpaar des florentiner Triptychons von Hugo van der Goes darstellen, und zwar etwas jünger als in diesem Bilde.

Wie wir hören, wird der bekannte hiesige Antiquar Stefano Bardini im Mai oder Juni wieder eine grössere Versteigerung seiner Kunstsachen bei Christie in London veranstalten und für dieselbe, wie vor zwei Jahren, wieder einen grossen illustrierten Katalog in Bälde ausgeben.

Rom. Das Urteil im Prozess gegen den Principe Chigi wegen des Verkaufes der vielbesprochenen Madonna Botticelli's ist nunmehr vom Appellationsgerichtshof in Perugia gefällt worden. Der Principe wurde freigesprochen, die Verkäufer des Gemäldes an Mrs. Austen, Depretz, Pardo, Papi dagegen wurden zu Geldstrafen zwischen 1000 und 2000 Lire verurteilt. Ausserdem wurden sie in die Kosten des Verfahrens und in die Rückgabe des Gemäldes verurteilt. Aber diese dürfte schwer zu erwirken sein, denn wie bekannt, war die Madonna Botticelli's, welche neuerdings nur als eine Werkstattarbeit des Meisters gilt, schon im Herbst vorigen Jahres von ihrer neuen Besitzerin in London ausgestellt. Das Bild wurde für den ungeheuren Preis von 36000 Franken erworben und wird binnen kurzem seine Reise nach Amerika antreten, um in Boston einer grösseren Privatsammlung alter Meister einverleibt zu werden. Bei dem grossen Aufsehen, welches der Verkauf eines verhältnismässig unbedeutenden Gemäldes von Botticelli in Europa erregt hat, muss es auffallend erscheinen, dass Benvenuto Cellini's Bronzebüste von Bindo Altoviti aus Rom verschwunden ist, ohne dass irgend jemand gefragt hätte, wohin dies Meisterwerk Florentiner Plastik gelangt sei. Bekanntlich hatte Bindo Altoviti diese Büste in seinem Studio in seinem römischen Palast an der Engelsburg aufgestellt, und Cellini erzählt in seinem Leben, wie rückhaltslos Michelangelo dies Werk bewunderte und nur seine Aufstellung im Studio Altoviti's tadelte, wo es das Licht statt von oben von unten erhielt. Jahrhunderte lang blieb die Büste Altoviti's im Palast an der Engelsburg, und als dieser vor wenigen Jahrzehnten abgerissen wurde, bot die Marchesa Altoviti das Kunstwerk der italienischen Regierung für einen allerdings sehr hohen Preis an. Der Handel kam nicht zum Abschluss, und jahrelang stand die Büste Altoviti's in einem Depot verborgen. Dann wurde sie vor einigen Jahren an einen römischen Antiquar verkauft, dem man anfangs, wie es schien, einen Prozess machen wollte. Es scheint aber, dass derselbe unterdrückt worden ist. Wo ist die Büste Altoviti's geblieben? Es hiess einmal, das South-Kensington-Museum habe sie erworben, aber wer sie dort gesucht hat, fand sie nicht. Hoffen wir, dass Cellini's Meisterwerk nicht inzwischen auch seinen Weg nach Amerika genommen hat, wo man heute mehr als jemals bestrebt ist, die Museen mit Werken der italienischen Renaissancekunst zu schmücken. *E. St.*

VERMISCHTES

Dresden. Die Königliche Regierung hat beschlossen, neben dem Kunstfond zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und Bildnerei, dem aus Staatsmitteln jährlich 60000 Mark zufliessen, jährlich weitere 20000 Mark zu stiften, mit denen von einheimischen Künstlern frei geschaffene Werke, insonderheit der Kleinplastik, erworben und in Museen und öffentlichen Gebäuden untergebracht werden sollen.

Japanische Malfarben. Von dem Kaiserlichen Konsulat in Nagasaki ist im vergangenen Sommer in Kyoto eine Sammlung japanischer Farben erworben worden, welche die Japaner zu ihren Handmalereien verwenden. Diese Farbensammlung, sowie Proben japanischer Malereien sind dem Hamburger Kunstgewerbe-Museum zugestellt worden.

Die Verhandlungen des Westfälischen Friedens hat der Berliner Geschichtsmaler Fritz Grotemeyer im Auftrage der Stadt Münster soeben in einem grossen Gemälde dargestellt. Das sehr figurenreiche Bild misst 7:4 m und wird wahrscheinlich von der Stadt Münster auf die Düsseldorfer Ausstellung geschickt werden.

Henry van de Velde ist, wie uns die Direktion der Weimarer Kunstschule mitteilt, nur deshalb vom Grossherzog berufen worden, um das dortige Kunstgewerbe zu beleben. Die Zeitungsmeldungen, er solle die Leitung der Kunstschule übernehmen, sind irrig.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 15. 13. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRANZ XAVER KRAUS

Es war in den späten Abendstunden des Silvestertages. Nichts von der hellen Freude, mit der man in den Villen und Gasthöfen San Remos das Scheiden des alten Jahres beging und das Kommen des neuen erwartete, drang in die spärlich erleuchtete Palmenallee, die von Westen her längs des Strandes dem Bahnhof zuführt. In feierlich ernster Majestät breitete der königliche Baum seine Arme über die Strasse, stumm und regungslos dem Toten, der in dieser Stunde unter ihm hinwegzieht, den letzten ehrfurchtsvollen Gruss zu bieten; die dumpfe, schwere Klageweise, mit der das Meer dicht daneben den letzten Gang des Mannes begleitet, der wie wenige das Grosse und Urgewaltige in Natur und Menschenseele erfasst und verstanden hat, stört in diesem Augenblicke kein anderer Lärm und keine andere Melodie. Scheu und neugierig zugleich sehen die vereinzelten Vorübergehenden nach dem Trauerwagen; wen er mit sich führt, weiss keiner. Unbekannt, wie der Tote hierher gekommen als Heilungsuchender, zieht er nun auch von dannen. Wie er einsam im Leben, im kleinen Kreise treuer Freunde dahingegangen ist, zu gross, um von der Menge verstanden und geliebt zu werden, zu stolz, um glücklich je zu sein, so hat er auch den Schritt in die Ewigkeit gethan. Allein mit drei anderen Freunden des Hingeschiedenen folge ich dem Trauerzug in nächtlicher Stille, tiefes Weh im Herzen, denn die letzten Stunden des Jahres haben der Wissenschaft und der Gesellschaft einen Mann geraubt, der kaum je ersetzt werden wird und sie haben im Leben gar mancher seiner Freunde und Anhänger eine unausfüllbare Lücke geschaffen. Noch hatte er so vieles zu sagen und sein reicher jugendfrischer Geist kämpfte gegen den schwarzen Dämon, der sich tiefer und tiefer auf ihn herniedersenkte, mit einer heroischen Zähigkeit an, bis der morsche Leib zertrümmert war und die Feder der starren Hand entfiel. Als ich ihm gerade acht Tage vor seinem Hinscheiden (28. Dezember) zum letztenmal die Hand reichte, da sass er über grossen und weit ausblickenden Plänen, die ihn noch Jahrzehnte beschäftigt hätten. Es kann hier unmöglich ein genügender Überblick über diese so tragisch geschlossene Laufbahn gegeben werden. Eine Zeitschrift, welche der Pflege der Kunst dient, kann nicht das Organ sein, über die Bestrebungen und Erfolge des Kirchen- und Litterarhistorikers, oder über die Ziele und Wege des Kirchenpolitikers zu berichten und doch darf auch sie den Tribut des Dankes niederlegen auf das frische Grab in Freiburg, für die tiefgreifenden Dienste, welche F. X. Kraus der Archäologie und Kunstgeschichte gewidmet hat.

Für beide Wissensdisciplinen hatte Kraus schon in frühester Jugend die nachhaltigsten Anregungen erhalten. Trier, wo er 1840 geboren wurde, war seine Heimat, ein Maler sein Vater. Die grossen und erhebenden Eindrücke, die von den Monumenten aus einer rasch verblichenen Glanzperiode dieser Römerstadt ausgingen, Beispiel und Ermunterung, die er empfing von Männern wie dem Domherrn *von Wilmowsky,* dem Baron *de Roisin,* der Sinn für das Schöne in Farben und Linien, den die Ateliers der begabten in Trier lebenden Düsseldorfer Maler *Gustav Lasinsky* und *Jakob Kieffer,* sowie der Verkehr mit dem Architekten *Schmidt* zu verleihen vermochten, wurden von dem wissensdurstigen Knaben in die empfängliche Seele eingeschlürft, und schufen dort das Ideal, dem der Verstorbene zeitlebens treu geblieben ist. Antike und Mittelalter haben diese ersten Keime in den jungen Geist gesenkt; die Romantik hat sie mächtig befruchtet. Ihr Höhepunkt war damals erreicht; ein reges Streben gab sich allerwärts kund, diese Geistesrichtung auf die verschiedenen Gebiete des Wissens auszudehnen. Insbesondere waren es die Kunst und die Geschichte, welche Förderung in unbemessbarem Grade durch die Romantik erfahren haben. Unstreitig ging hierin Frankreich voran, ebensowohl durch die mächtige Anregung und Begeisterung, welche Männer wie *Montalembert, Rio, Ozonom* zu wecken verstanden, als durch die Exaktheit und Gründlichkeit der Studien, welche wir einem *Caumont, Bastard, Didron, de Linas, Cahier* u. a. m. zu zu verdanken haben. In Deutschland entwickelte sich neben der Kunstpflege in der Geschichtswissenschaft eine kirchenhistorische Schule, die durch *Möhler* und *Döllinger* bald einen dominierenden Einfluss auf dem Gebiete der Theologie ausübte und erst durch das Jahr 1870 in ihrem Marke getroffen wurde. Alle diese starken Einwirkungen erfuhren bei Kraus, der sich dem geistlichen Stande zugewendet hatte, eine

einheitliche Zusammenschliessung, Schulung und harmonischen Ausbau durch ein gründliches Studium der Philologie, dem er unter den bewährten Meistern *Ritschl* und *Jahn* in Bonn oblag. In die schwärmerische Begeisterung des Romantikers wurde hier das Salz der Kritik gegossen und aus der Verschwommenheit der Auffassung bildete sich die Klarheit fester Begriffe, beides gleich bedeutsam für den angehenden Kirchenhistoriker wie Archäologen. Eine Reihe gründlicher Studien in den »Bonner Jahrbüchern«, zumeist archäologische Fragen der Rheinlande behandelnd, zeigen uns schon jetzt einen Forscher von unbeugsamen Fleisse und von selbständiger Erfassung und scharfer kritischer Bearbeitung der Dinge. Noch in diesen Studienjahren wurden die Anfänge gelegt zu der grossen Publikation der »Christlichen Inschriften der Rheinlande«, die erst Jahrzehnte später an die Öffentlichkeit treten sollte; und noch eine Anzahl kirchengeschichtlicher und theologischer Arbeiten, die er noch als Student oder als Kaplan von Pfalzel herausgegeben hatte, erschien als Frucht seiner philologischen Studien 1868 der erste und einzige Band seiner »*Beiträge zur Trierer Archäologie und Geschichte*«. Der archäologische Teil bringt eine Ikonographie des Kreuzes, auf die er später ergänzend und erweiternd wiederholt zurückkam, sowie eine scharf einschneidende Kritik der Trierer Reliquien. Der Archäologe der späteren Jahre steht hier schon fertig vor uns, mit der Gabe, auch die schwierigsten Fragen mit der grössten Klarheit und Übersichtlichkeit darzustellen, mit dem Scharfblick, auch die weitestführenden Zusammenhänge mit dem kulturgeschichtlichen Gesamtbilde aufzufinden, zugleich auch mit einem erstaunlichen Freimut, die letzten Konsequenzen seiner wissenschaftlichen Ergebnisse zu ziehen und auszusprechen. Es weht ein scharfer Wind durch diese Blätter; man fühlt deutlich den Einfluss, den der Verfasser von seiten der liberalen Katholiken Frankreichs, eines Montalembert, Falloux, Gratry u. a. erfahren hat, von der scharfen Stellungnahme, mit der er die Gesetze der historischen Forschung gegen eine einseitig dogmatische Richtung verteidigt. »Wehe dem, der die Wahrheit um der Wahrheit willen liebt und auch andern zeigt,« ruft hier der junge Geistliche prophetisch aus. Im gleichen Jahre noch wagte er sich mit seiner kleinen archäologischen Studie »*Die Blutampullen der römischen Katakomben*« in den heissen Streit, der damals um Inhalt und Bedeutung der in den Katakomben bei manchen Gräbern aufgefundenen Glasgefässe, näherhin noch um die Haltbarkeit einer kurz vorher von der Ritenkongregation erlassenen Entscheidung, wonach solche Phiolen als Anzeichen des Martyriums zu betrachten seien, geführt wurde. Kraus suchte den römischen Spruch noch einigermassen zu retten, sprach sich aber streng ablehnend gegen die darauf fussende Praxis aus; mit den zahlreich erschienenen Erwiderungen setzte er sich, in manchen Punkten seine erste Arbeit vertiefend und modifizierend, in einer zweiten Behandlung dieser Frage auseinander (1872).

Mit dieser letzten Studie hatte Kraus ein ergiebiges Arbeitsfeld gefunden; er blieb ihm über zwei Jahrzehnte hindurch treu, schuf auf ihm Werke, die ihn zum Führer der altchristlichen Archäologie in Deutschland machten und auf unabsehbare Zeit hinaus bleibenden Wert behalten werden. Er verlieh dieser ganzen Disziplin die prinzipielle Bedeutung, die sie heute im Zusammenhang der Kirchengeschichte hat, und zugleich hatte er sich in den erregten theologischen Streitigkeiten jener Tage auf ein in gewissem Sinne neutrales Gebiet geflüchtet. Während eines längeren römischen Aufenthaltes im Jahre 1870 war er den grossen Archäologen Roms nahe getreten, insbesondere dem grössten unter ihnen, *de Rossi*. Aus den wissenschaftlichen Beziehungen heraus bildete sich ein enges Freundschaftsband, das auch durch den Tod des Katakombenforschers nicht zerstört wurde. Kraus hat zuerst die Resultate der grossen und systematisch betriebenen Ausgrabungen, die unter de Rossi's Anleitung unternommen und durch ihn bearbeitet wurden, in Deutschland einem grösseren Leserkreise zugänglich gemacht. 1873 erschien die erste Auflage seiner *Roma sotterranea*, zunächst bloss eine mit Zusätzen und Erweiterungen versehene Bearbeitung des gleichbetitelten Werkes von Sp. Northcote-Brownlow; die gründliche Umarbeitung der zweiten Auflage hat dem Buche volle selbständige Bedeutung und einen auch heute noch nicht überholten Wert verliehen (1879). Gleichzeitig hatte er in dem Lehrbuch der »*Kirchengeschichte*« (1871—75) der Archäologie und Kunstgeschichte den ihr gebührenden, bisher aber noch nie innegehabten Platz eingeräumt. Es ist das nicht der letzte Vorzug der schicksalsreichen »Kirchengeschichte«; wir dürfen diese Betonung der Monumente innerhalb einer Darstellung des kirchlichen Lebens in seinem Verlaufe geradezu als Geburtsstunde der Monumentaltheologie betrachten, jenes theologischen Wissenzweiges, der den schlummernden Geist vergangener Jahrhunderte in den alten Denkmälern wieder zu wecken und den Niederschlag der christlichen Wahrheiten aus den Altertümern herauszuschälen versucht. In noch wirksamerer, viel durchgreifenderer Weise sehen wir den Gelehrten an dieser Aufgabe thätig bei Herausgabe der »*Realencyklopädie der christlichen Altertümer*«, die in zwei grossen Quartbänden eine vollständige Kulturgeschichte der ersten sechs christlichen Jahrhunderte bringt (1882—86). Ähnliche Werke besassen bereits die Franzosen und Engländer, an Festigkeit und Klarheit des Programms, an Gründlichkeit und Reichhaltigkeit des Materials und an besonnener Kritik standen die beiden Vorgänger hinter dem deutschen Werke sehr weit zurück. Bis in die letzten Lebensstunden hinein hoffte er noch, dereinst nach Abschluss der »Geschichte der christlichen Kunst« in einer zweiten Auflage manche Mängel, die sich teils durch die Verschiedenartigkeit der Mitarbeiter, teils durch die noch mangelhafte Kenntnis und ungenügende Durchforschung vieler Monumente erklären lassen, beseitigen zu können. Was seine Ziele beim Betrieb der christlichen Archäologie waren, welche Stellung

und welche Bedeutung er diesem noch so jungen Zweige im weiten Felde der Wissenschaft zuschrieb, das zeigte seine akademische Antrittsrede, mit der er 1878 Besitz ergriff vom Lehrstuhl der Kirchengeschichte an der Freiburger Hochschule (*»Begriff, Umfang und Geschichte der christlichen Archäologie«)*. Er wünschte vor allem die Archäologie besser als es bisher der Fall war, an den Universitäten vertreten zu sehen. Seit 1872 hatte er selbst in Strassburg eine ausserordentliche Professur für diesen Lehrgegenstand inne gehabt und auch in Freiburg schenkte er ihm, soweit es noch neben der Kirchengeschichte und Patrologie ging, weitgehende Beachtung. In litterarischer Hinsicht ist er nach den schon erwähnten Publikationen für die altchristliche Altertumskunde nur noch thätig gewesen durch Herausgabe der *»Christlichen Inschriften der Rheinlande«*, eines Seitenstückes zu de Rossi's und Le Blant's grossen Inschriftenwerken, sowie zu Brambach's Codex inscriptionum Rhenanarum (1890—94). Das philologisch-kritische Ingenium, der rastlose Fleiss eines Vierteljahrhunderts, die profunde Gelehrsamkeit und ein glücklicher Scharfblick sind zusammen an dieser für alle Zukunft bleibenden Arbeit beteiligt.

Nicht weniger Dank wird die Wissenschaft ihm für ein anderes Unternehmen zollen müssen, das er für Elsass-Lothringen besorgt, in Baden eingeführt und nach und nach im Prinzip fast in allen deutschen Ländern nachgeahmt sah. Wir meinen die Denkmälerstatistik, für die er ein vorzügliches Vorbild schuf in den vier Bänden *»Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen«* (1876—1892), sowie in den bis jetzt erschienenen sechs Bänden der *»Kunstdenkmäler Badens«*. Es sind das Arbeiten, zu deren Bewältigung die reichen Kenntnisse des Historikers wie das sichere Urteil des Archäologen gleicherweise erforderlich waren, und deren volle Bedeutung trotz mancher Fehler in Einzelheiten und im kleinen erst eine spätere Zeit voll anerkennen wird.

Kraus hatte vom rein ärchäologischen Gebiete, vom Materiellen und Inhaltlichen der Denkmäler mehr und mehr den Weg zur ästhetischen, künstlerischen Seite derselben zurückgelegt, so dass die letzte Lebensperiode dieser fast ausschliesslich gehört. Von Jugend an mit einer feinen Empfindungsgabe für das Schöne begabt, hatte er im Umgang mit Künstlern und ganz besonders auf seinen zahlreichen Reisen, die ihn an die denkwürdigsten Stätten der Kunst und zu den höchsten Leistungen des menschlichen Genies, mehr denn einmal nur, geführt hatten, sein künstlerisches Urteil geschult und geschärft. Seine Stärke beruht indes nicht in der ästhetischen Beurteilung und Auffassung der Kunstwerke; der Historiker und Archäologe steht immer im Vordergrund; in der Betonung des inneren Gehaltes der Monumente liegt seine Hauptbedeutung und eine gewisse Reaktion gegen die rein technische Betrachtungsweise. Gross und vielleicht einzig dastehend in der Gegenwart war er in der Beziehung des ganzen kulturgeschichtlichen Ensembles, aus dem heraus ein Kunstwerk verstanden werden will, in der Verwertung der Liturgie im weitesten Sinne des Wortes zur Erklärung der Monumente, und noch in seinen letzten Zeiten äussert er mehr denn einmal: »Man kann den Kunsthistorikern gegenüber nicht genug die Wichtigkeit einer gründlichen Kenntnis liturgischer Dinge für das Verständnis mittelalterlicher Denkmäler betonen«.

Während die erste kunstgeschichtliche Arbeit von Kraus, der *»Kunst bei den alten Christen«* (1868) gewidmet, mehr noch dem Bereich seiner ersten Studien, der altchristlichen Archäologie, angehört, und die zweite, *»Die synochronistischen Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte«* (1880), ein zwar überaus wertvolles, aber doch seiner ganzen Beschaffenheit nach die Eigenart des Verfassers weniger zum Ausdruck bringendes Nachschlagebuch ist, tritt er mit seinen nächstfolgenden Publikationen (die *Miniaturen des Codex Egberti*, 1884; die *Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell*, 1884; die *Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift*, 1887; die *Universitätskapelle des Freiburger Münsters*, 1891; die *Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, 1893) vollständig in die Reihe der Kunsthistoriker. Jede dieser Studien schafft einen bedeutsamen Quader zum Bau der mittelalterlichen Kunstgeschichte; es gilt das namentlich von der Bearbeitung der Reichenauer Wandgemälde und derjenigen von S. Angelo in Formis. Dort hatte er für die Frühzeit des Mittelalters in der Reichenau das Centrum einer an Miniaturen und Fresken fruchtbaren Kunstschule, hier in Süditalien für die gleiche Zeit in dem Kloster Montecassino eine gleiche Quelle künstlerischen, von Byzanz unabhängigen Schaffens nachgewiesen. Zum letztenmale war seine Feder mit der gleichen Aufgabe beschäftigt gewesen, wenige Wochen vor seinem Tode in einer Behandlung der Wandgemälde von Goldbach am Bodensee, eine Arbeit, die wohl demnächst erscheinen dürfte. Sich mit den Gegnern, welche seine Anschauung von einer im Frühmittelalter bestehenden, von der oströmischen gänzlich unabhängigen, indigenen Kunst gefunden hatte, auseinanderzusetzen, hatte er sich für später vorbehalten. Es sollte dazu leider nicht mehr kommen. Mit welcher Meisterschaft er die grossen, wenn auch noch so verwickelten Probleme der Archäologie und Kunstgeschichte behandelte, wie sicher und gründlich er das ganze alte und mittelalterliche Feld des künstlerischen Wirkens beherrschte, das zeigt einigermassen der Litteraturüberblick, den er alljährlich für die beiden grossen Perioden im Repertorium für Kunstwissenschaft veröffentlichte.

Italien war früh schon das Land seiner Ideale und seiner steten Sehnsucht geworden. An den altehrwürdigen Stätten, an denen die Kunst und das Altertum eine so eindringliche Sprache zur tiefsten Empfindung der menschlichen Seele sprechen, wie in den zahlreichen italienischen Freundeskreisen, in denen er Menschen voll Geistesadel und voll der schönsten und vornehmsten Bestrebungen gefunden hatte, verlebte er zweifelsohne seine glücklichsten Mannesjahre. Hier beruhigte sich das so oft heiss und herb gewordene Herz; hier fand er einen stets

wirksamen Jungbrunnen, an dem er sich stählte und erholte zum neuen Schaffen und zu neuem Kampfe. Und wenn er zu Hause in einsamer Zelle den Himmel und den Geist Italiens vermisste, dann griff er zum grossen Florentiner Sänger. Ähnliche Lebensschicksale und ähnliche Geistesrichtung hielten da Zwiesprach; Mittelalter und Neuzeit, eine tief religiöse Innerlichkeit, rücksichtsloser Wahrheitssinn und eine bis zur Härte und Bitterkeit sich steigernde Freimütigkeit tauschten sich da oft genug aus. Aus diesem einsamen stillen Verkehr sind zwei kunstgeschichtliche Werke hervorgegangen, »*Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia*« (1892) und das von einer erstaunlichen Beherrschung der ganzen Dante-Litteratur und von einem gründlichen Verständnis der schwierigen durch den Florentiner Sänger und seine Werke geschaffenen Probleme zeugende *Dante-Werk* (1897). Nicht bloss, dass der Verfasser in beiden Arbeiten den direkten Einfluss der dichterischen Schöpfungen auf die bildende Kunst nachzuweisen sucht, mehr noch war es ihm in der letzten grossen Gabe an den Sänger darum zu thun, das Werden des neuen, modernen Menschen bei Dante, das langsame, aber sichere Aufkeimen der Renaissance bei diesem grossen Genie aufzudecken.

Eine Zusammenfassung seines ganzen Wissens, seiner immensen Kenntnisse auf archäologischem, kirchen- und kunstgeschichtlichem Gebiete, eine Vertiefung und organische Verknüpfung aller Einzelstudien, mit denen er seit dreissig Jahren die kunstgeschichtliche Litteratur bereichert hatte, legte er in seiner »*Geschichte der christlichen Kunst*« vor (1896 bis 1900). Es ist ein Meisterwerk in formeller wie materieller Hinsicht und bleibt das Hauptwerk dieses so tragisch rasch gekürzten Lebens, wenn der Verfasser es auch nicht mehr bis zu Ende hat führen können. Die abgeklärte Ruhe und Sicherheit, welche ein hoher Standpunkt verleiht, sind über die ganze Darstellung ausgebreitet, und auf mehr denn einer Seite redet ein tief innerlich empfindendes deutsches Herz, dessen Sprache nur Anerkennung dem Edlen, Grossen und Schönen zollt, das mit seinen zarten Heimwehklängen nach der überirdischen Schönheit wie mit dem Donnerwort gegen alles Gemeine und Falsche bis in die Tiefen der Seele einzudringen vermag. Noch einmal führt der Archäologe uns durch die düsteren feuchten Galerien unter der römischen Campagna und zeigt uns die bescheidene Wiege der christlichen Kunst und Kultur; denn weit entfernt, dass Kraus sich bloss mit einer Schilderung des künstlerisch Bedeutsamen begnügt hätte, er hat uns das Ganze aus der Religion heraus entstandene, von ihren Wahrheiten befruchtete Kulturleben der Christen zu zeigen unternommen. Noch nie sind bisher Auseinandersetzungen geschrieben worden, wie die über die alten Bildercyklen oder gar der grundlegende Abschnitt über »Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst«; und eine Charakterzeichnung von einer gleich genialen Meisterhaftigkeit war der Renaissance bis dahin nicht zu teil geworden. In seinem Urteil über diese ganze Geistes- und Kunstrichtung tritt deutlich der Einfluss zu Tage, den Männer wie Baron *v. Geymüller* oder Prälat *Friedr. Schneider* auf ihn ausgeübt. Der letztere hat, wie er die erste grössere litterarische Leistung des Freundes auf kunstgeschichtlich-archäologischem Gebiete veranlasst hat, die Roma sotterranea, auch sonst manchen Anteil, so an den »Inschriften der Rheinlande« oder an den elsässischen und badischen »Kunstdenkmälern« genommen. Dankbar hat der Verewigte Winke und Ratschläge stets anerkannt und nicht zum wenigsten ist aus solchen Beziehungen eine feste Freundschaft fürs Leben geworden.

Kraus war ein gottbegnadeter Meister des Wortes, mochte er es schreiben oder sprechen. Die vollendete Schönheit und das Ebenmass in der Antike standen ihm ebenso wie der feine Geist der Franzosen zu Gebote. Wenn er von der einfachen Grösse eines Katakombenbildes, von der Geistesgewalt eines Augustinus sprach, die Schriften der alten Väter fürs Leben empfahl, wenn er einen Blick thun liess in den unerschöpflichen Weisheits- und Tröstungsborn eines Imitatis Christi, oder eine Feuerseele wie Francesco d'Assisi oder den prophetengleichen Dante zeichnete: dann ging ein Schauer heiligen Erbebens durch die dichtgedrängte Zuhörerschar, da schmolz auch die härteste Eisscholle von Vorurteilen unter der Feuerlohe einer grossen Begeisterung und atemlose Ruhe herrschte, bis das letzte Wort verklungen war. Da sprach er bald die innige, hoheitsvolle Weise eines Thomas von Kempen, bald das kreischende, mühsam zurückgehaltene Machtwort eines Dante. Ein Meisterwerk waren stets die grossen zusammenfassenden Überblicke über ganze Perioden und Richtungen; ihre feine und geistvolle Charakterisierung stellte ein Muster von Klarheit und richtiger Betonung des Wesentlichen und Bedeutsamen dar. Und wie er da als Lehrer, so war er auch als Mensch und Freund. Das Verschlossene, Falsche, das Kleinliche that seiner feinen Empfindung wehe und er gebrauchte dagegen die vernichtende Waffe seines Wortes; mit den realen Verhältnissen fand sich sein künstlerisches Gefühl und sein Idealismus oft schwer zurecht. Das Recht auf offene, freimütige Aussprache nahm er für sich zeitlebens in Anspruch, ohne dass er dadurch glücklicher und erfolgreicher geworden wäre. Wenig Menschen dürfte es geben, die einen gleich ausgedehnten und interessanten Bekanntenkreis in der ganzen Welt gehabt und durch lebhafte Korrespondenz stets festgehalten hätten. Wem er aber einmal näher getreten und wer sich seiner Freundschaft erfreuen durfte, dem hielt er unerschütterliche Treue, dem erschloss er die rätselvollen Tiefen seines grossen und vollen Herzens und die wechselreichen Schicksale seines Lebens. Von dem uferlosen Ocean der Wissenschaft, der allein den Durst des Herzens nicht stillen und auf die Dauer nicht ganz genügen kann, flüchtete er, wie so mancher grosse Geist vor ihm, an das Gestade, wo die Sonne der Freundschaft und der Liebe Wärme und Kraft spendete. Mehr und mehr hatte er sich im harten Kampf des Lebens, tief bis ins Herz von Enttäuschung und bitterer Erfahrung getroffen, in

den kleinen Kreis von Freunden zurückgezogen, rührend dankbar für das Bisschen Liebe und Treue, das man ihm entgegenbrachte. Ich entsinne mich eines trüben kalten Allerseelenabends. Er sprach von Schmerz und Leid im Menschenleben, welch hohe Mission beiden vom Ewigen zugewiesen ward, wie sie die Seele läutern von allem Erdenhaften, sie stärken und gross machen und allmählich auf den steilen und dornenvollen Pfad ihrer Aufgabe hinübergeleiten; wie es freilich auch Stunden giebt, in denen man am Wege zusammenbrechen möchte, da auch das liebevollste Freundeswort noch tiefer in die Wunde hineinbrennt. Seine Stimme bebte und das Auge wurde feucht: der Blick war auf das Bild seiner fünf Jahre zuvor dahingeschiedenen einzigen Schwester gefallen. — Nun ist auch er ihr nachgefolgt und an ihrer Seite gebettet. Transiit! Vorbei aller Schmerz, alle bitteren Erfahrungen! Vorbei aber auch alles, was Grosses und Mächtiges in ihm lebte! Vorbei das reiche und glänzende Wissen, ohne dass es seine volle Erschöpfung erfahren hätte! Es liegt für alle, die ihm nahestanden, so unendlich viel in diesem Transiit. Dahingegangen ist mit ihm der letzte Romantiker. Einen um den andern sah er selbst trauernden Herzens dahinscheiden; die glänzenden und berühmten Namen aus jener mächtig aufstrebenden und Grosses verheissenden Zeit sind verschwunden, wie am Abend nach beendeter Andacht ein Licht um das andere langsam verlischt und der Kirchenraum ins Dunkle sinkt. Transierunt! —

Dr. JOS. SAUER.

AUSGRABUNGEN, WIEDERHERSTELLUNGEN UND FUNDE

Venedig. Der vom hiesigen »*Kgl. Istituto Veneto di Scienze ed Arti*« vor zwei Jahren gefasste Beschluss, eine Mission auszurüsten zur systematischen Durchforschung der Insel Kreta, bezüglich alles dessen, was in historischer wie künstlerischer Hinsicht, die einst über diese Insel ausgeübte venezianische Macht an Spuren hinterlassen hat, ist bald darauf zur That geworden und hat zu den wichtigsten erfreulichsten Ergebnissen geführt. — An der Spitze des Unternehmens steht Dr. Gerola, der fortfährt, das in ihn gesetzte Vertrauen vollkommen zu rechtfertigen. Er durchforschte in der zweiten Hälfte des Jahres 1901 sieben Provinzen. Ausser den venezianischen Stadtmauern von Sitia, und verschiedener interessanter Kirchen, dem reichen Kloster Sophi, einer wertvollen Freske in Voila, die venezianische Familie Salomon darstellend, waren es Festungsreste und eine grosse Menge allüberall vorkommender Wappen venezianischer Geschlechter und das Wahrzeichen Venedigs: der Löwe von S. Marco. Es würde zu weit führen alles zu nennen, was der offizielle Bericht anführt, in welchem besonders die Bedeutung der Fresken von 1361 in Sta. Pelagia und Aganos-Vianos hervorgehoben wird. Ausser dem wichtigen Castelfranco, den Burgruinen von Setino und Sfakia, ausser den Kirchen mit venezianischen Glocken, nahm die Aufmerksamkeit der Expedition besonders in Anspruch eine ausserordentliche Menge von Fresken in den Kirchen, deren Schutz Dr. Gerola der Lokalregierung aufs allerwärmste zu empfehlen nicht unterliess. In diesen Fresken sind die bekanntesten Heiligen dargestellt, biblische Geschichten, überdies jedoch immer weitläufige Beschreibungen beigemalt, sowie die Porträts der Stifter, das Datum der Stiftung und der Name des Malers. Besonders interessant sollen diese unzähligen Bildnisse durch die Kostüme sein. — Noch weitere sieben Provinzen sind zu durchforschen, nachdem die ganze Südseite der Insel durchstrichen wurde. Man hofft im April die Arbeit zu bewältigen, nachdem sie zwei Jahre gedauert hat. Die dem städtischen Museum in Venedig bereits übergebenen Gipsabgüsse (36 an Zahl; weitere 30 sind in Aussicht gestellt) bieten reichliche Gewähr für die Wichtigkeit des ganzen Unternehmens. Nach Beendigung desselben wird das ganze gesammelte Material in einem besonderen Saale des Museums zur Aufstellung gelangen. Darunter auch der Abguss der monumentalen Morosinifontäne aus Candia, und einige andere Brunnen von venezianischen Künstlern, sowie eine Menge interessanter Sgraffiti. Nach Beendigung des ganzen Unternehmens wird das oben genannte Institut ein reich illustriertes Werk herausgeben. Der Stadtverwaltung sowohl, sowie anderen unterstützenden Kräften, die sich um die ganze Angelegenheit sehr verdient gemacht haben, kann man nur gratulieren, dass sie dank des Sammelfleisses ihres Bevollmächtigten, des Dr. Gerola, solch schöne Resultate erreicht haben.

A. Wolf.

Corneto. Für die Restauration des Palazzo Vitelleschi ist vor kurzem ein Plan entworfen worden, dessen Ausführung die Summe von 100000 Franken überschreiten wird. Der Palazzo ist zur Zeit unbewohnt und gehört dem Municipio von Corneto. Er ist der monumentalste Palast der Stadt, mit dem sich zugleich die glorreichsten Erinnerungen Cornetos verbinden. Kardinal Giovanni Vitelleschi, dessen glänzende Laufbahn ein dunkles, tragisches Ende in Castell St. Angelo so jäh beschlossen hat, vergrösserte den alten Palast der Familie und vollendete ihn im Jahre 1439. Zwei Bauperioden erkennt man noch heute an der monumentalen aus Rusticablöcken aufgetürmten Fassade, die später Leo X. mit seinem Wappen geschmückt hat. Ein Treppenhaus verbindet den älteren Teil des Palastes, den reiche gotische Fenster zieren, mit dem jüngeren Teil, den der Kardinal mit einem mächtigen Portal, mit einer geräumigen Hofanlage und oben mit einer säulengetragenen Loggia geschmückt hat, von welcher man den herrlichsten Blick über die Ebene und weithin über das Mittelländische Meer geniesst. Der ganze Bau trägt einen festungsartigen Charakter; in den hohen, düsteren Sälen und Gemächern haben sich noch einige Kamine und reich gearbeitete Thürrahmen erhalten, die wie der mächtige Brunnen unten im Hof das Wappen der Vitelleschi tragen. Sehr merkwürdig aber sind vor allem die Freskenreste in der Kapelle des Palastes, die, wie das gemalte Wappen erkennen lässt, ebenfalls aus der Zeit des Kardinals Giovanni stammen. Hoch oben über der Apsiswand der Kapelle sieht man noch wohl erhalten ein figurenreiches Bild, Christus darstellend unter den Schriftgelehrten, den eben seine Eltern suchen. Oben an den Langwänden wird der Fries durch Allegorien der Tugenden und Künste gegliedert, und dazwischen ist in Grisaille eine zusammenhängende Geschichte illustriert, wie es scheint die der Lucrezia. Die Entstehungszeit dieser Fresken wird durch das Vollendungsjahr des Palastes 1439 ungefähr bestimmt; Autor und Schule werden sich schwerer feststellen lassen. Jedenfalls beanspruchen diese Fresken schon gegenständlich hohes Interesse, und sie stehen auch künstlerisch auf verhältnismässig hoher Stufe. — So unbeachtet wie die Fresken im Palazzo Vitelleschi in Corneto blieb bis heute in der Kunstgeschichte auch eine thronende Madonna in der Chiesa-Kathedrale in *Cervetri.* Wahrscheinlich stammt das Bild aus der Schule des Benozzo Gozzoli. Es ist aufs sorgfältigste gemalt, aber in der

feuchten Kirche der verwahrlosten Stadt geht es dem sicheren Untergange entgegen. Die Madonna, welche das mit einem roten Hemdchen bekleidete Kind auf dem Schosse hält, hat den blauen, sternbesäten Mantel über den Kopf emporgezogen und blickt mit müdem Ausdruck auf den Knaben, der eben die Bissen eines Apfels, den er in der Linken hält, mit der Rechten in den Mund zu schieben scheint. Rechts steht der greise, melancholisch blickende Petrus mit den Schlüsseln, links St. Georg mit dem Drachen. Ritter Georg ist zweifelsohne ein junger Nobile aus Corneto. Er ist ganz und gar in eine reiche, goldgelbe Rüstung gekleidet, trägt einen roten Mantel um die Schulter und hat die blonden Haare aufs zierlichste gelockt. Das schöne Bild ist in einem geschmacklosen Rahmen über dem Hochaltar in die Mauer eingefügt. Möchte es noch einmal in eine der Römischen Galerien gelangen und hier die Würdigung finden, welche es verdient. *E. St.*

In der Kirche zu Lodrone soll, wie die »Bohemia« meldet, beim Abkratzen einer Wand ein Fresko zum Vorschein gekommen sein, von dem angeblich Kunstverständige behaupten, dass es die Art des Simone Martini zeige. Wie des weiteren in der bezeichneten Meldung zu lesen ist, stellt das Bild das Jesuskind auf dem Throne, die beiden Heiligen Sebastian und Benedikt, Katharina Apollonia und einige weitere Heilige dar. Sollte sich das Werk wirklich als von solcher Meisterhand erweisen, so wird uns wohl unser römischer Korrespondent darüber noch unterrichten.

KONGRESSE, INSTITUTE UND VEREINE

Rom. Im Auftrag des Ministeriums des Unterrichts lässt der Präfekt der Vittorio Emanuele zur Zeit einige Räume der Staatsbibliothek herrichten, welche eine Sammlung sämtlicher Pläne Roms aus allen Zeiten und Jahrhunderten aufnehmen soll. Die Ausstellung wird zu Ehren des historischen Kongresses veranstaltet, und Domenico Gnoli bereitet einen kritischen Katalog aller Stadtpläne vor, welcher den Kongressbesuchern als Führer dienen soll. Unter den mannigfachen Veranstaltungen, die für den Kongress und seine Besucher getroffen werden, wird diese Ausstellung unter so bewährter Leitung jedenfalls eine der anregendsten und fruchtbringendsten sein. *E. St.*

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 24. Januar wies Professor Tomasetti eine grosse militärische Zone im Norden der Stadt Rom nach vom Esquilin bis zum Caelius und auswärts bis zum fünften Meilenstein. In diesem Bereich konzentrierten sich, abgeschlossen von der Bürgerschaft, die Besatzung und namentlich die Prätorianer. In überzeugender Weise erklärte der Vortragende die Namen einzelner Teile dieses Bezirks: ad duos lauros, in comitatu und sub Augusto. Monsignore Duchesne verwies als Bestätigung auf die militärische Zone um Konstantinopel, in welcher der vielen Goten wegen der Arianische Kult gestattet war. Professor Hülsen erinnerte an die zahlreichen Barbareninschriften aus der militärischen Zone Roms. — Professor Savignoni legte genauere Abbildungen eines der Felsenthrone in der Necropole von Phalasarna auf Kreta vor, auf welchem er an der Rücklehne einen Pilaster entdeckt hatte, der früher übersehen worden war. Der Vortragende erklärte diesen Pilaster als Kultusbild, eine Auffassung, welcher Professor Petersen einige Bedenken entgegenstellte. — Professor Petersen endlich besprach die ältesten Etruskischen Grabgemälde, die des sechsten Jahrhunderts vor Christi. Er wollte nicht nur im Grabe der Tori in Corneto, sondern in allen, im Gegensatz zu der Hauptmasse der Grabgemälde, phantastische Darstellungen oder solche der griechischen Sage erkennen. Erst später gewannen die Darstellungen aus dem wirklichen Leben die Oberhand und in dieser ganzen Entwickelung läuft die Wandmalerei der Etrusker der griechischen Vasenmalerei parallel. *E. St.*

Berlin. Im Verein für deutsches Kunstgewerbe wurde Geheimer Baurat P. Kieschke zum Vorsitzenden und Direktor P. Jessen zu dessen Stellvertreter gewählt.

NEKROLOGE

Emil Hünten †. Kurz nach Vollendung seines 75. Geburtstages verschied am 1. Februar der ausgezeichnete Schlachtenmaler Emil Hünten in Düsseldorf. Er war am 19. Januar 1827 zu Paris als Sohn des Komponisten Franz Hünten geboren, studierte in der Ecole des Beaux-Arts bei Flandrin und Vernet, ging dann nach Antwerpen zu Wappers und Dykmans und kam 1851 nach Düsseldorf, wo er Schüler von Camphausen und Lessing wurde. Sein (1852 entstandenes) erstes grösseres Werk, das einen Angriff der preussischen Kavallerie im siebenjährigen Kriege schilderte, ging in den Besitz des Prinzen Friedrich Karl von Preussen über. Reiche Motivausbeute lieferte ihm der dänische Feldzug und der Krieg von 1866; so machte er z. B. während des Sturmes auf die Düppeler Schanzen die Skizzen zu seinen bekannten Darstellungen dieser Attacke. Den Krieg von 1870 machte er als Offizier im Hauptquartier des Kronprinzen mit und verwertete seine Beobachtungen in vielen Kriegsbildern aus dieser Zeit. Sehr viele Werke sind in den Besitz öffentlicher Galerien übergegangen, die meisten durch Reproduktionen bekannt geworden. Zu diesen gehören u. a. »Die Kürassierattacke bei Elsasshausen« (kgl. Nationalgalerie in Berlin), das Panoramabild »Sturm auf St. Privat«, das Wandgemälde von Königgrätz, die »Begegnung des Königs Wilhelm mit dem Kronprinzen nach der Schlacht« (östliche Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses), »Prinz Friedrich Karl vor Orléans«, »Honneur aux dames« und mehrere lebensgrosse Reiterbilder Friedrichs des Grossen, Kaiser Wilhelms I., Kaiser Wilhelms II. mit ihren Paladinen.

DENKMÄLER

Das Hamburger Bismarckdenkmal wird nach dem mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfe ausgeführt werden. Diesen Beschluss hat das Denkmalskomitee mit 29 gegen 1 Stimme gefasst. Für die Ausführung ist ein Zeitraum von zwei bis drei Jahren ins Auge gefasst; als Material wird bester Granit verwendet; reichlich 400 000 M. stehen zur Verfügung. — Dabei sei gleich mitgeteilt, dass Hugo Lederer soeben auch bei dem Wettbewerb um einen Brunnen für die Universität Breslau Preis und Auftrag errungen hat.

Ein Goethedenkmal in Rom wird auf Kosten des deutschen Kaisers und als dessen persönliches Geschenk errichtet werden. Es verlautet, dass der Kaiser Gustav Eberlein mit der Ausführung beauftragt hat.

Für das Wiener Brahmsdenkmal ist eine engere Konkurrenz ausgeschrieben worden, an der sich Max Klinger, Benk, Kundmann und Weyr beteiligen werden.

Das Eisenacher Burschenschaftsdenkmal geht seiner Vollendung entgegen. Auf einer Kuppe gegenüber der Wartburg erhebt sich ein in antikem Stil gehaltener tempelartiger Rundbau, der oben in einer Krone ausläuft; Äusseres und Inneres sind mit den Steinbildnissen bedeutender deutscher Männer geziert, das ganze Werk, das eine Schöpfung des Dresdner Architekten Wilhelm Kreis ist, wirkt gross und feierlich.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Bremen. Am 15. Februar wird die Kunsthalle, deren Neubau nunmehr vollendet ist, wieder eröffnet. Der Bau hat sich um das Dreifache seines früheren Umfanges vergrössert. Im Oberstock sind für die Gemäldesammlung und Ausstellungszwecke acht, zum Teil sehr geräumige, Oberlichtsäle und vier Seitenlichtkabinette hinzugekommen. Als Wandbespannung hat man rote, grüne, hellgraue und blaugraue Stoffe verwandet. Das Licht wird allgemein als musterhaft anerkannt. Die neuen Räumlichkeiten des Erdgeschosses sind vorzugsweise für die Skulpturensammlung und das Kupferstichkabinett bestimmt. Der Bau, der durch die Freigebigkeit einiger Bremer Bürger, namentlich der Herren *C. Schütte, H. Melchers* und *Jos. Hachez,* ermöglicht wurde, ist nach den Plänen zweier Bremer Architekten ausgeführt worden. Und zwar haben sich die Künstler, *Eduard Gildemeister* und *Albert Dunkel,* dergestalt in ihre Aufgabe geteilt, dass ersterer die Fassaden entworfen hat, letzterer die Disposition und Ausschmückung des Inneren übernommen hat. Einige stilistische Verschiedenheiten sind auf diese Teilung der Bauleitung zurückzuführen. Am Äusseren ist der Stil italienischer Hochrenaissance konsequent durchgeführt, während die Dekoration des Innern — nicht immer mit Glück — die Anwendung moderner Schmuckformen erstrebt. Im ganzen genommen muss der Bau indessen als sehr wohl gelungen bezeichnet werden. Das Äussere in dem vortrefflichen Obernkirchener Sandstein ausgeführt, wirkt sehr vornehm in seiner anmutigen Umgebung der Wallanlagen. Beim Betreten des Hauses empfindet man den Eindruck festlicher Pracht von dem hellen, sehr schön disponierten Treppenhause. Beachtenswert ist insbesondere das Geschick, mit dem die nicht unbeträchtliche Achsenverschiebung der Südseite gegen die Nordseite verdeckt ist. Wir behalten es uns vor, auf die internationale Ausstellung zurückzukommen.

Wien. Der Aquarellistenklub der Genossenschaft bildender Künstler hat in seiner XVI. Ausstellung 303 Werke, die ein sehr interessantes Ensemble bilden. Einige Wiener bewähren ihre angenehmen Eigenschaften. So Charlemont, der viele Jahre durch Illustrationsarbeiten vom Malen abgezogen war, nun aber sich mit frischen Kräften in die Tempera wirft. Seine blumigen Auen, im warmen Sonnenlicht, zwischen dunklen Waldkulissen, haben einen freudigen Kolorismus. Darnaut, der erst kürzlich einen ganzen Saal gefüllt, kommt noch immer nicht mit leeren Händen. Eine detailreiche Parklandschaft mit verwitterten Statuen ist besonders anziehend, weil sie in reinster Aquarelltechnik ausgeführt ist, während jetzt die Experimente in gemischten Techniken an der Tagesordnung sind. Recht fein entwickeln sich Tomec und Geller, jener in der Harmonisierung lauschiger Herbst- oder Dämmerungsfarben, dieser in Wiener Stimmungen, die er durch die Buntheit eines Christkindl- oder Nikolomarktes belebt. Zetsche, der zierliche Porträtmaler der alten Burgruinen, hat ein altes Mainstädtchen von besonders pittoresker Zusammengeflicktheit abkonterfeit; es ist vielleicht das grösste seiner bisherigen Bilder. Er ist überhaupt jetzt wieder im Aufschwunge, denn er hat eine schwere Lungenentzündung glücklich überstanden und mit einem neuen Text- und Bilderbuche über das malerische Österreich einen Weihnachtserfolg gehabt. Im Porträt ist wenig Besonderes zu sehen; das Bildnis einer älteren Dame von Dr. Bunzl ist das Beste, während Fröschl seine freilich gut honorierte Salonmanier nicht mehr los wird. Im Genre sticht ein junges Fräulein Hilda Kotanyi hervor, die in einem grossen Pastell mit elf lebensgrossen Köpfen das Publikum einer Schwurgerichtsverhandlung darstellt. Die Stimmung von dicker Stubenluft, die alle Formen in eine matte Weichheit einhüllt, und die Charakteristik der allgemeinen Spannung verraten entschiedenes Talent; hoffentlich wird gründliches Naturstudium auch die Vertiefung bringen. Das Ausland schickt zunächst eine ganze belgische Kollektion, von der k. belgischen Gesellschaft der Aquarellisten. Die herrschende Methode ist da etwas veraltet, doch giebt es auch Originale, wie Alfred Delaunois (Löwen), der die öden, kahlen Perspektiven weisser Klostergänge oder Kirchenschiffe in ihrem verstaubten Weiss eigentümlich in Stimmung setzt. Eins dieser Bilder, »Le manteau«, ist ziemlich bekannt geworden. In einem solchen gottverlassenen, menschenvergessenen Korridor hängt an einem Nagel nichts als ein alter schwarzer Mantel. Aber alles ist da so wahrscheinlich, dass er den Eindruck macht, als habe sich ein verzweifelter Mönch in dieser Einsamkeit erhängt. Interessant sind ferner die neuesten farbigen Radierungen von Boutet de Monvel, die stark japanisieren, aber viel eigene Beobachtung und Stilisierung haben, und von E. Voruz, der in besonderer dekorativer Weise einen lebensgrossen Laub- oder Blütenzweig vor helle Luft setzt. Auch hier ist Japan vorbildlich. Endlich ist Fritz Rentsch (Leipzig) zu erwähnen, der in umfassenden Applikationsstickereien, sogar einen naturgrossen weiblichen Akt mit Blumen garniert, unbedenklich auf neue dekorative Möglichkeiten ausgeht.

L. H–i.

Hamburg. Hier ist gegenwärtig im Kunstverein eine Segantini-Ausstellung, von der unsere Leser besonders die Mitteilung interessieren dürfte, dass für das ausgestellte Triptychon »Werden — Sein — Vergehen« 525000 Mark gefordert werden. Schade, dass man nicht erfahren kann, was eigentlich der Künstler seiner Zeit für das Bild bekommen hat, damit man ermessen kann, wieviel der betreffende Händler bei dem Geschäft noch — zusetzt.

VOM KUNSTMARKT

Aus **London** wird uns geschrieben: Ihr römischer E. St.-Korrespondent scheint in urbe über die Schicksale der italienischen Kunstwerke, die in orbem übergehen, weniger informiert zu sein, wie wir hier. Freilich in Italien und ganz besonders in Rom müssen die Verkäufe wegen der Exportschwierigkeiten möglichst geheim betrieben werden, und wird daher vor- und nachher viel darüber geflunkert. Wie *B. Cellini's* herrlichste Büste, die stattliche Bronzebüste des *Bindo Altoviti* den Italienern entgangen ist, dies ist aber in Italien selbst keineswegs mehr ein Geheimnis. Professor Venturi, damals noch vortragender Rat für neuere Kunst im Ministerium, hatte sie vor etwa drei oder vier Jahren nach langen Unterhandlungen um den Preis von 80000 Lire ital. von der Marchesa Altoviti für das Museo Nazionale in Florenz erworben; diese Summe sollte in sechzehn Jahren in jährlichen Raten von 5000 Lire bezahlt werden. Die Besitzerin hatte sich, wohl oder übel, dazu verstehen müssen, da die italienische Regierung die Ausfuhrerlaubnis verweigerte und die Büste obenein überwachen liess. Kurz darauf erfolgte aber eine Änderung im Ministerium; Venturi ging und sein Nachfolger beeilte sich, das rückgängig zu machen, was sein Vorgänger mit Mühe durchgesetzt hatte: der Kaufvertrag wurde der Marchesa gekündigt, die ein paar Tage darauf die Büste um 150000 Lire an einen Privatmann verkaufte. Dieser, ein jetzt in Rom lebender nobleman-dealer (ein Typus der für Italien so charakteristisch ist), erwarb sie natürlich nicht für sich; ein internationaler Kunstkritiker und Händler hatte den Verkauf nach dem Auslande vermittelt, man sagt nach Amerika, und der jetzige Besitzer hat reichlich das Dreifache von dem gezahlt, wofür Venturi die Büste für Florenz dingfest ge-

macht hatte! In einer anderen, wichtigeren Angelegenheit hat sein Nachfolger weniger thöricht gehandelt; die *Galerie* und das *Museo Borghese* sind bekanntlich vor wenigen Wochen um den Spottpreis, den Venturi nach zehnjährigem Handeln bei der Familie durchgesetzt hatte, in das Eigentum des italienischen Staates übergegangen. — Was die vielbesprochene *Madonna Chigi* von *Botticelli* anlangt, so hat Ihr Korrespondent bei dem von ihm angegebenen Preise wohl nur eine Null vergessen; nicht 36000 Francs, sondern mehr als 400000 Francs kostet sie ihrer jetzigen Besitzerin, Mrs. Gardner in Boston, wie schon in früheren Mitteilungen Ihrer Zeitschrift aus London und Venedig richtig angegeben war. Ich erhielt von einem der Beteiligten hier darüber die folgende Notiz: Um 315000 Francs wurde sie von zwei dabei associerten Londoner Kunsthändlern (nicht von P. und D. Colnaghi allein) gekauft; der nobleman-dealer, der das Geschäft vermittelte, erhielt etwa 16000 Francs, und der gedachte Vermittler, der den Verkauf an Mrs. Gardner besorgte, sowie die Käufer, zwei grosse Kunsthändlerfirmen in London, die ihren Nutzen zu Tausenden von Pfunden einzustreichen lieben, haben zusammen auch noch ein sehr Erkleckliches daran verdient. Aus der gleichen Quelle erfahre ich dass Mrs. Gardner diesen Botticelli wie die verschiedenen in den letzten Jahren in Europa gekauften Gemälde demnächst in der That nach Amerika schicken wird. Sie hat sich nämlich verpflichtet, ihre ganze Sammlung öffentlich auszustellen und später der Stadt Boston zu vermachen, wofür der Staat auf den Eingangszoll von 20 Prozent verzichtet hat. Auf diese Weise wird Boston, das sich jetzt gerade ein neues Museum baut, zusammen mit seinem alten Besitz schon eine Galerie alter Bilder von der Bedeutung einer guten Galerie zweiten Ranges in Europa, etwa der Städel'schen Galerie, aufzuweisen haben. Bei der Kauflust und den Mitteln, die die Amerikaner jetzt für Kunstwerke aufwenden, ist es gar nicht unmöglich, dass in zehn bis zwanzig Jahren schon die eine oder andere Stadt, voran Boston und New-York, in ihren Galerien mit den ersten Gemäldesammlungen des alten Kontinents wird konkurrieren können; die besten französischen Gemälde des 19. Jahrhunderts sind ja schon lange drüben. Hier in London und in Paris gehen fast alle hervorragenden Sachen schon seit einigen Jahren an amerikanische Liebhaber, deren Sammlungen ja — nach einer grossartigen Sitte dieser selfmademan — meist noch bei ihren Lebzeiten oder beim Tode als Geschenk an die öffentlichen Museen übergehen.

Schweizerischer Kunstschacher nach dem Auslande. In der »N. Züricher Ztg.« lesen wir eine erregte Auslassung über die Art, wie der kostbarste Urväter-Hausrat dem angestammten Schweizer Besitz entrissen wird. Ein Frankfurter Antiquar suchte vor kurzem einen der schönsten Silberbecher von der Züricher Freimaurer-Loge »Modestia cum libertate« zu erhandeln, was aber im letzten Augenblicke durch Dazwischentreten einer Reihe freigebiger Kunstfreunde verhindert wurde. Jetzt hat dieselbe Firma um den Preis von 20000 Franken den »Hobelträger« erworben, angefertigt von dem Züricher Goldschmiede Hans Jakob Bullinger II., abgebildet und beschrieben als eines der schönsten von den wenigen noch vorhandenen zürcherischen Zunftgeschirren in der Festschrift zur Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums. Darnach wurde dieses Kunstwerk im Jahre 1658 von dem Ratsherrn Hans Trüb der Zunft der Zimmerleute überreicht. Es stellt auf hübschem Barocksockel einen gut modellierten Schreiner in der Tracht seiner Zeit dar, mit einem riesigen Hobel auf dem Kopfe, welchen er mit Handwerksgeräten, Massstab und Stemmeisen einerseits, Zirkel und Winkelmass anderseits im Gleichgewicht hält. Die Seiten des Hobels tragen in grossen Lettern die Widmung des Donators. Leider erfuhr das Schweizerische Landesmuseum den Verkauf erst, nachdem er schon perfekt und das Stück fort war.

Von der Auktion Walden bei Amsler & Ruthardt in Berlin tragen wir zu den in Nr. 12 gemachten Angaben noch folgende Preise nach: Kat. Nr. 94: 61 M., 100: 49 M., 117: 82 M,, 118: 48 M., 152: 55 M., 214: 140 M., 278: 40 M., 313: 45 M., 384: 52 M., 408: 43 M., 657: 44 M., 814: 50 M., 843: 41 M., 946: 48 M., 955: 40 M., 1053: 42 M., 1154 (Ziethen, an der Tafel Friedrich's II. schlafend): 125 M., 1156 (Modekleidungen): 560 M., Handzeichnungen: 6 Blätter Vignetten zu Weber's Gramsalbus: 110 M., Entwurf zur Titelvignette von Honig's Grigri: 150 M.

VERMISCHTES

Dresden. Die Mitteilung in einer der letzten Nummern unseres Blattes, das sächsische Ministerium habe 20000 M. zum Ankauf von kleineren Skulpturen sächsischer Bildhauer ausgeworfen, muss mit einem Vorbehalte aufgenommen werden. Es sind allerdings ausserhalb des regelmässigen Kunstfonds von 60000 M. noch 20000 M. zur Förderung der Kleinplastik in den Etat eingestellt worden. Aber der Landtag hat noch nichts hierüber beschlossen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 16. 20. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Die französischen Museen haben Glück. Sie kaufen im Grunde nur solche Kunstwerke an, die im Banne der offiziellen Akademie entstanden sind, und trotzdem kann man in ihnen auch die nicht offizielle Kunst studieren. Freilich nicht so vollständig und lückenlos, wie es eigentlich sein müsste, aber eine Ahnung kann man doch von ihr bekommen. Dafür sorgen die reichen Schenkungen der Privatsammler, ohne deren Freigebigkeit man im Louvre und im Luxembourg-Museum keinen einzigen Impressionisten, keinen Manet und keinen Courbet, ja kaum einen Millet, Diaz, Troyon und Daubigny sähe. Ohne die Stiftung La-Caze im Louvre wären die Landschafter von 1830 nur sehr schlecht oder gar nicht vertreten, und ohne die Stiftung Caillebotte im Luxembourg-Museum müsste man die Impressionisten nur bei den Händlern der Rue Laffitte suchen. Trotz der Salle La-Caze sind die grossen Landschafter aus dem Walde von Fontainebleau nur sehr dürftig da, und von einem erschöpfenden Überblick ist keine Rede. Diese empfindliche Lücke wird jetzt durch eine neue glänzende Stiftung gefüllt. Der unlängst verstorbene Mauritianer Thomy Thiery hat dem Louvre seine Gemäldesammlung, seine Bronzen und Modelle von Barye und seine kostbaren alten Gobelins vermacht. Leider ist man in der Einrichtung neuer Museumssäle ausserordentlich langsam, und es mag wohl Jahr und Tag dauern, ehe die neue Stiftung dem Publikum zugänglich gemacht ist. Man schlägt deshalb in den hiesigen Zeitungen eine vorherige Ausstellung dieser Sammlung vor, und es ist zu hoffen, dass diese Idee zur Ausführung gelangt. Inzwischen können wir nur nach den Berichten von Leuten urteilen, die bei Lebzeiten des Besitzers diese Kunstsammlung besucht haben, eine Ehre, die der reiche Sonderling nur sehr wenigen Bevorzugten gönnte.

Der Wert der Sammlung wird auf neun Millionen Franken geschätzt. Unter den hervorragendsten Gemälden sind zu nennen: zwölf Bilder von Corot, wovon die meisten bekannt und berühmt sind, so La route d'Arras aus der Sammlung des belgischen Senators Finet, Le Soir aus der Sammlung Delondre, eine Landschaft mit Ziegen aus der Sammlung Knyff und Caillet-Allard, und Der Tanz der Hirten von Sorrent aus der Sammlung Larrieu, wovon kürzlich eine Wiederholung mit 45000 Franken bezahlt wurde. Delacroix ist mit elf Arbeiten vertreten: Die rasende Medea, eine verkleinerte und etwas veränderte Wiederholung des grossen Gemäldes im Museum von Lille, gemalt im Jahre 1862, verkauft für 10000 Franken, um zehn Jahre später für 59000 Franken nach Belgien zu kommen, von wo Thomy Thiery das Gemälde bedeutend höher zurückgekauft hat. Ein Löwe mit Kaiman, ein Löwe, der einen Hasen zerreisst vom Jahre 1856, die Braut von Abydos, Ophelia, Perseus und Andromeda, eine Kreuzigung Christi, ein Löwe mit Eber. Auch Troyon hat hier elf Bilder, darunter einige der wichtigsten dieses Meisters. Die Anhöhen von Suresnes vom Salon des Jahres 1859, ein Gemälde, für welches Thomy Thiery vor wenigen Jahren 50000 Franken zurückwies, die Überschreitung der Furt, die Tränke, deren Wert auf 200000 Franken geschätzt wird, die Barriere, gekauft für 101000 Franken, jetzt dreimal so viel wert, der Morgen und die Tränke aus der Sammlung Goldschmidt, die Begegnung der Herden aus der Sammlung Durand-Dassier und andere mehr. Von Millet sind sechs Bilder da: die Drescher aus der Sammlung Daupias, die Wäscherin aus der Sammlung Defoer, die Verbrennerin des Laubes aus der Sammlung Defoer, der kleine Korbmacher, Sammlung Bellino, die mütterliche Vorsicht und der Holzspalter, für den Thiery 100000 Franken gezahlt hat. Theodor Rousseau ist mit zehn Meisterwerken vertreten, um deren Besitz sich schon viele Sammler bemüht haben, ohne Thiery zum Verkaufe bewegen zu können. Für die Eichen bei Sonnenuntergang waren ihm 350000 Franken geboten, die Ufer der Loire hat er mit 55000 Franken bezahlt, und das Bild wird jetzt auf 225000 Franken geschätzt. Ferner sind in der Sammlung das Dorf unter den Bäumen aus der Sammlung Bischoffsheim, Frühling aus der Sammlung Johnston von Bordeaux, der Fischer, der Fischerjunge, der Teich, der Hügel u. s. w., lauter Meisterwerke des bewunderten Malers. Daubigny glänzt in der Sammlung Thiery's mit dreizehn Bildern, Isabey hat hier sechs Arbeiten, Decamps siebzehn, Jules Dupré zwölf, darunter die grosse Eiche, die 1848 für 600 Franken verkauft wurde und jetzt vielleicht 300000 wert ist. Diaz ist vertreten mit zwölf und Meissonier mit fünf Gemälden. Barye endlich hat hier ein merkwürdiges Ölgemälde, zwei kämpfende Löwen darstellend, und 130 Bronzen und Wachsmodelle, mehrere davon nur in einem einzigen Exemplar existierend und deshalb von höchstem Werte.

Die Kunstausstellungen der beiden Cercles in der Rue Volney und in der Rue Boissy d'Anglas, welche alljährlich im Februar stattfinden, haben eigentlich mehr gesellschaftliche als künstlerische Bedeutung, indem sie den Damen und Herren, die Zeitvertreib suchen, Gelegenheit bieten, ein Stündchen oder zwei »unter uns« zu verbringen. Denn zu diesen Ausstellungen haben nur geladene Gäste Zutritt, und sollte ein Unberufener sich hereinwagen, so wird ihm von reich gallonierten feierlichen Bedienten in höflichster Weise das Loch des Zimmermanns gezeigt. Dem reich gallonierten Bedienten und der auserlesenen Gesellschaft entspricht denn auch der Inhalt dieser beiden Ausstellungen: es ist lauter Malerei und Bildhauerei des

Salons. Neue Namen oder neue Werke findet man nicht. Wer hier ausstellt, erfreut sich schon lange der Gunst der oberen Zehntausend und ist längst aus den grossen »Salons« bekannt. Beide Ausstellungen sehen sich ausserordentlich ähnlich, und die nämlichen Leute zeigen fast die nämlichen Arbeiten hier wie dort. Da ist ein süsses Mädchen aus bezuckertem Porzellan von Bouguereau, ein wie aus Kalk und Mörtel aufgemauertes Bildnis von Bonnat, ein trockenes, blechernes Porträt von Franz Flameng, ein geschicktes, aber nicht tiefes weibliches Bildnis von Lefebvre, ein hübscher Schafstall von Gaston Guignard, eine angenehme südfranzösische Landschaft von Montenard, ein löbliches Porträt von Dagnan-Bouveret und ein gutes Bildnis von Benjamin-Constant. In dieser Art könnte man in jedem neuen Jahre die beiden Cercle-Ausstellungen schildern. Nur ganz wenige Künstler verdienen besondere Erwähnung. In diesem Jahre ist eine solche Erwähnung bei Carolus Duran angezeigt, der zwei gute Damenbildnisse geschickt hat, so gut, dass man an die vor zwanzig und dreissig Jahren entstandenen Arbeiten dieses Malers erinnert wird und die Sudeleien der letzten Jahre vergisst. Hoffentlich handelt es sich nicht nur um ein vorübergehendes Aufflackern. Es wäre des höchsten Lobes wert, wenn der längst nicht mehr im Jünglingsalter stehende Künstler, dessen Arbeiten in den letzten Jahren von Enttäuschung zu Enttäuschung führten, sich aus seiner Lethargie aufgerafft hätte. Auch das weibliche Bildnis des ebenfalls sehr abgefallenen Malers Gervex ist in diesem Jahre nicht schlecht. Sehr gut ist das auf einem niedrigen Schemel hockende, vergnügt den Beschauer anblickende kleine Kind von Blanche, fein und schön in der vornehm satten Harmonie der Farben und ganz famos in der packend lebendigen Auffassung. Mitten in die lachende Sonne hinein hat Roll die vier blondhaarigen, rotbäckigen und blauäugigen gesunden und lustigen »Kinder des Schreiners von Fouesnant« gesetzt, ein Prachtstück der Freilichtmalerei. Derselbe Künstler hat eine seiner lebendigen, frischen Büsten ausgestellt, die er so meisterhaft zu modellieren versteht, dass man unter der warmen Bronze das lebendige Blut zu fühlen glaubt. Diese Büste ist in der Skulptur der beiden Ausstellungen ungefähr das einzige Nennenswerte. Höchstens das sehr geschmackvolle kleine Zimmermonument für Napoleon I. als Eroberer Ägyptens von Gerome muss noch erwähnt werden. Ein hoher Aufbau, getragen von ägyptischen Säulen mit Lotuskapitellen, dient einer zierlichen, fein und sorgfältig ausgeführten Reiterstatuette des jugendlich mageren Generals als Piedestal. Am Fusse des Säulenbaues sitzt ein schreibender Knabe, darüber schwebt eine Siegesgöttin, welche dem Reiter die Palme hinaufreicht. Der Lieblingsporträtist der Pariser Gesellschaft ist unter den Bildhauern Denys Puech, der auch dieses Jahr wieder in jeder der beiden Gesellschaften mit mehreren seiner glatten, banal pikanten, photographisch geschmeichelten Büsten vertreten ist. Denys Puech in der Skulptur, Bouguereau, Flameng und Lefebvre in der Malerei, das ist ungefähr die Signatur der mondänen Kunst, welche in den beiden Cercle-Ausstellungen gezeigt wird.

KARL EUGEN SCHMIDT.

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG HAYASHI

Tadamasa Hayashi, der Vertreter Japans auf der letzten Pariser Weltausstellung, dem man die überaus interessante Vorführung von alten japanischen Kunstwerken in dem hübschen Pavillon am Trocadero zu danken hatte, scheint, wie die meisten seiner Landsleute, nicht nur ein Mann von feinem Geschmack, sondern auch ein guter Geschäftsmann zu sein. Seit einigen Jahren hält uns die japanische Kunst gefangen, und wir wetteifern in der Bewunderung des raffinierten, sensitiven, beinahe krankhaft feinen Geschmackes der fernen Insulaner. Herr Hayashi hat diese Sachlage alsbald durchschaut. Seine schöne Ausstellung am Trocadero musste ihm gewissermassen als Reklame dienen, und nachdem diese hinreichend gewirkt hatte, erschien er mit einer umfangreichen Privatsammlung, welche einige der am Trocadero ausgestellten Stücke enthielt, und kündigte ihre Versteigerung an. Die rund 1700 Nummern umfassende Sammlung wurde zuerst bei Bing, dann bei Durand-Ruel ausgestellt und schliesslich an sechs aufeinanderfolgenden Tagen versteigert. Der Gesamterlös belief sich auf nicht ganz eine halbe Million Franken, und unter den Steigern befanden sich die bekanntesten Sammler. Der Louvre hat mehrere Statuen und Statuetten, Lackarbeiten und Gemälde gekauft, darunter ein kleines Blatt von Hokusai und ein Makimono von Mitsunobu. Die Sammlung enthielt Malereien aller hervorragenden japanischen Künstler, indessen bestand der Hauptreichtum aus Lackarbeiten, die sich über zwölf Jahrhunderte erstreckten, im achten Jahrhundert begannen und im neunzehnten aufhörten. Daneben gab es unzählige jener kleinen, aus Elfenbein oder Holz geschnitzten oder auch aus Metall gegossenen oder ciselierten Anhängsel, der sogenannten Netzkes, die fein verzierten Stichblätter der Schwerter und die fein geschnitzten Pfeifenbehälter. Die Keramik war nicht so gut vertreten, doch waren auch hier einige sehr gute und zahlreiche mittelmässige Stücke vorhanden, wie denn überhaupt kein einziger Zweig der japanischen Kunst gänzlich fehlte. Die höchsten erzielten Preise waren die folgenden: Bronzefalke von Schokischi Sukussi 1000 Franken, zwölf hölzerne Netzkes 536, drei Netzkes von Sukenaga 125, zwei Netzkes von Massano 105, Elfenbeinstatuette von Kwanon 750, ein Gemälde von dem Chinesen Ngan Kwai 2100, von Roki, Karpfen 300, japanische Gemälde: Dontscho, Kwanon 2000, Kobo-Daischi, Fudo 2000, Kasuga, die vier Gottheiten des Tempels von Kasuga 600, Schule von Kose, Jiso 2150, Kajoschi, Fugen 1200, Meitscho, Ragora Sonja 9900, Kasuga, Amida 1500, Mitsukuni, Takumi Hida 300, Mitsunobu, Hitomaru 600, zwei Fächer von Seson mit Landschaften 15500, Kensan, Bäume im Schnee 2600, Sosen, Affe und Hirschkuh 930, drei Kakemonos mit Tänzerinnen von Matahei 600, Matahei, eine vornehme Frau 1000, eine Tänzerin 900, Moronobu, Scene in einem Theehaus 820, fünf Damen auf der Promenade 350, Koriusai, zwei Kakemonos mit je einer weiblichen Figur 3700, Utamaro, badende Frau 1400, eine Fischerin 355, Kintoki und seine Mutter 410, Schimman, zwei Damen im Schnee 1450, zwei Damen an einem Bach 360, Hokusai, eine Curtisane auf der Promenade 1100, eine Geischa 1100, die Ufer des Sumida 1020, junges Mädchen im Tempel von Kiyomisu 1550, blühender Zweig eines Pflaumenbaumes 400, Erscheinungen 1000, ein Gespenst 1500, Makiyemono mit 26 Gemälden 3200, ein Adler auf einem Felsen 1525; Skulpturen: Statue Bodhisatwa, stehend, aus dem achten Jahrhundert, angekauft vom Louvre 3050, dieselbe Gottheit sitzend, bemaltes Holz, 9. Jahrh. 8100, Aspara, polychrome Statuette, 10. Jahrh. 1000, Bodhisatwa Monju, aufrecht, bemaltes Holz, 11. Jahrh. 1650, Bodhisatwa Jiso, sitzend, bemaltes Holz 4200, bemalte und vergoldete Holzstatuette, Bischamon einen Dämon überwältigend, von Umke, 12. Jahrh. 4200, lebensgrosse Statuette Bischamon's mit der Pagode in der linken Hand, Holz, 12. Jahrh. 5100, Amida auf der Lotusblüte sitzend, vergoldetes Holz, 12. Jahrh. 3050, Bodhisatwa auf einem Drachen, vergoldete und bemalte Holzstatuette, 12. Jahrh. 1120, vier Statuetten aus dem 12. Jahrhundert, die Tennos als Teufelbezwinger 2000,

Statuette, Kwanon, einen Beweis führend 3900, sitzender Priester, bemaltes Holz, 14. Jahrh. 3000, Kwanon auf einer Lotusblume, 15. Jahrh. 1020, Kwanon mit elf Köpfen 1000; Masken: Mann, 8. Jahrh. 950, Mann, 8. Jahrh. 900, Mann, 9. Jahrh. 300, spätere Arbeiten erzielten zwischen 100 und 200 Franken. Die Lackarbeiten gingen zum Teil zu recht guten Preisen ab. Ein niedriger, rechteckiger Kasten aus schwarzem Lack mit Perlmuttereinlagen aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts 1200, ein runder, flacher Kasten mit gewölbtem Deckel aus der Epoche Kamakura 2020, ein ähnlicher Kasten im nämlichen Stil 2100, ein Kasten für Parfüme, schwarzer Lack mit Goldstaub und goldenen Ornamenten 1300, ein viereckiger Schreibkasten, gold und rot, sogenannter Hirame-Lack 3100, eine rechteckige Parfümschachtel in Goldlack 1350, ein rechteckiges Schreibzeug in Goldlack mit einer Parklandschaft 1700, ein Schreibkasten mit Hirsch und Hirschkuh 2050, eine kleine Etagere 1650, ein Theekasten in Goldlack mit Blumen 2500, ein Schreibkasten in Thogidaschi-Lack 3100, ein Schreibkasten von Korin mit einem Chinesen in einem Kahn 2350, ein Plateau von demselben, Ornamente in Blei und Perlmutter auf goldenem Grund, einen Hirsch und eine Hirschkuh darstellend 1210, ein kleiner Kasten in der Form eines Schmetterlings 1050. Von den keramischen Gegenständen wurden am besten bezahlt: eine Porzellankatze von Hirato 510, eine chinesische Vase 1850, ein Hakeme-Topf 620, eine Vase von Bisen 650, ein Napf von Binsei 650. Die chinesischen Bronzen aus der Zeit zwischen den Dynastien Tschau und Han, 1134—202 vor Christus, wurden mit 2000 bis 7100 Franken bezahlt, für die späteren Bronzen wurde als höchster Preis für einen Weinkrug 2000 Franken gegeben, eine kleine vergoldete Bronzestatuette aus Thibet erzielte 620, die japanischen Bronzen gingen je nach ihrer Grösse für 122 bis 5000 Franken weg: dieser höchste Preis wurde für eine Statuette der Göttin Amida gezahlt.

BÜCHERSCHAU

Gustavo Frizzoni. La Galleria Morelli in Bergamo: Descritta ed illustrata con 24 Tavole fototipiche Frat. Bolis, Bergamo.

Wie der Künstler noch nach seinem Tode in den Werken, die er geschaffen, weiterlebt, so auch in einem gewissen Sinne der Kunstmäcen, in den Kunstschätzen, die er zusammengebracht. Er stiftet sich in der Sammlung, die er gründet und erweitert, gleichsam ein ruhmvolles Epitaph und erweckt eventuell, durch deren Hinterlassenschaft an die Öffentlichkeit, die Sympathien einer dankbaren Nachwelt. Glänzende Beispiele dieser Art liefern uns unter anderem das Städel'sche Museum in Frankfurt, die Wallace Kollektion in London und, wenn auch in weit geringerem Masse quantitativ, so doch ebenbürtig qualitativ, die Galerie Morelli in der anmutigen Stadt Bergamo bei Mailand.

Der Name »Morelli« wird in gar vielen, die sich für Kunst und Kunstkritik interessieren, manche schöne Erinnerung wachrufen. Wer, der diesen feinen Kunstforscher persönlich gekannt, dächte nicht mit Wonne und Wehmut zugleich an die angenehmen Stunden zurück, die er in der Galerie dieses seltenen Mannes in Mailand, in der Via Pontaccio verbracht?

Von überaus anziehender Persönlichkeit, geistreich und von grosser Herzensgüte, wusste Morelli nicht nur die Achtung und Freundschaft der bedeutendsten Männer seiner Zeit, sondern auch die Sympathien hochgebildeter Frauen zu gewinnen. Es ist bekannt, dass Kaiserin Friedrich, zur Zeit wie sie noch als glückliche Kronprinzess, mit ihrem erlauchten Gemahl Italiens Kunstschätze aufsuchte, Morelli wiederholt als Begleiter und Führer erkor.

Mit Recht behauptet Dr. Frizzoni in seiner ebenso gründlichen als sachverständigen Beschreibung der Morelli'schen Sammlung, dass unter den nahezu 100 Gemälden, die dieselbe aufzuweisen hat, kein einziges von geringem Werte oder falscher Bezeichnung sei. »Zeige mir, was du gesammelt hast, und ich will dir sagen, was du verstehst,« ist ein Ausspruch eines bekannten Kunstkritikers, der sich jedenfalls bei der Galerie Morelli als stichhaltig erweist.

Von dem auf Goldgrund gemalten gotischen Bilde des Lorenzo Monaco, dem herrlichen Porträt des Lionelle d'Este von Pisanello, dem Pesellino, der die Geschichte der schönen Griselda aus Boccaccio's letzter Novelle so anziehend und humoristisch zu schildern weiss, den drei Botticelli's (darunter das berühmte Porträt von Giuliano di Medici), dem jugendlichen Verrocchio, der Samariterin von Moretto, die nachdenkend in stimmungsvoller Landschaft den Worten des Heilands lauscht, dem Jünglingsporträt von Ambrogio de Predis, dem lieblichen, mit Epheu bekränzten Mädchenkopf des Beltraffio, dem feinen Luini, dem Madonnenbild von Sodoma mit dem heiteren, ja fast mutwilligen Christuskind, dem ernsten Bild der hl. Martha von Borgognone, bis zu den beiden liebreizenden Madonnen von Giovanni Bellini, welche sozusagen die Krone der Sammlung bilden, ist ein jedes einzelne dieser Bilder ein Meisterwerk vorzüglichster Art.

Die heitere Schule von Verona lag Morelli als geborenem Veronesen besonders am Herzen. Ausser dem eben genannten Pisanello hat seine Sammlung einen Francesco Morone aufzuweisen: eine zarte Madonna mit dem Christuskind in poetischer Landschaft; der blaue Himmel und die Durchsichtigkeit der Atmosphäre lassen den herannahenden Frühling ahnen. Francesco Carotto ist in dem Urteil Salomonis vertreten, Niccolo Giolfino in einem in seiner Art etwas plump aufgefassten Madonnenbild; Cavazzola aber, der sogenannte Raphael der Schule in einem anziehenden Frauenporträt. Dasselbe stellt eine in reichen Brokatstoff gekleidete Veroneserin aus höheren Ständen, mit entblösstem Halse und feinen Händen dar.

Auch Sienesen, einen Matteo di Giovanni und einen Neroccio, hat die Sammlung aufzuweisen. Besondere Beachtung verdient ein jugendlicher Johannes mit Palme und Kelch, der lange eine rätselhafte Frage geblieben war. Nach Frizzoni's Dafürhalten könnte derselbe ein frühes Werk von Piero della Francesca sein. Hier verdient noch Erwähnung ein feines Frauenprofil, wohl von Leonardo da Vinci, das Morelli besonders schätzte und welches nach seinem Tode in die Galerie der Donna Laura Minghetti übergegangen war. Seitdem ist es von einem bekannten amerikanischen Sammler über den Ocean entführt worden.

Die Maler Albertinelli, Bachiacca, Pontormo und Bronzino, sowie die der Bologneser Schule Guido Reni, Carracci und Guercino sind ebenfalls in guten Exemplaren vertreten. Sogar eine hl. Familie von der seltenen Malerin Sophonisba Anagussola, die ihrer Talente wegen von Philipp II. an den Hof von Madrid gezogen wurde, ist vorhanden. Morelli sah darin Feinheiten, die, wie er sagte, nur einer weiblichen Seele entspringen konnten.

Frizzoni, der seinen Text durch manches interessante Streiflicht aus dem Leben seines Freundes anziehend zu gestalten weiss, erzählt uns, dass, nachdem Morelli im Jahre 1868 Holland besuchte, er anfing, sich auch für die nordische Kunst zu begeistern. Es gab sich somit von selbst, dass er in der Folge trachtete, seine Sammlung auch nach dieser Seite hin zu bereichern. Ein besonderer Glückszufall spielte ihm ein Jugendwerk von Rembrandt in die Hände. Ein Bildnis der dem Künstler eben an-

getrauten Saskia (1635 bezeichnet), jedoch von idealerer Auffassung als solche der späteren Zeit. Frans Hals, der ältere Zeitgenosse Rembrandt's, ist in einem nicht unbedeutenden Männerporträt vertreten und der seltene Maler Bernardo Fabritius in dem sogenannten Gastmahl des Tritonen.

Noch sind drei Terrakotten zu erwähnen, an denen der einstige Besitzer dieser Sammlung seine besondere Freude hatte; eine Donatello'sche Madonna mit Kind; ein in frommer Andacht kniender Engel von Benedetto da Majano, der zum Besten gehört, was dieser Künstler geschaffen, und eine Madonnenbüste, die an die Kunst des grossen Jacopo della Quercia erinnert; ernst und mild zugleich blickt die Mutter auf den gedankenvollen Jesusknaben, den sie zärtlich umschlungen hält.

Besondere Aufmerksamkeit widmete Morelli bekanntlich auch den Zeichnungen alter Meister. Er besass deren eine bedeutende Anzahl, darunter über 40 Exemplare aus der sogenannten goldenen Zeit wie: Raphael, Tizian, Tintoretto, Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo u. s. w. Dieselben sind nach seinem Tode in die Frizzoni'sche Sammlung übergegangen.

Zum Schluss sei noch bemerkt, dass dem von Lenbach gemalten Porträt Morelli's der Ehrenplatz in der Galerie von Bergamo angewiesen ist. Dasselbe in Fototypie ist das Frontispiz des von Dr. Frizzoni mit grosser Kennerschaft verfassten und mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteten Katalogs: Ein vorzüglicher Führer durch eine der interessantesten Sammlungen Italiens, in der ausnahmsweise kein Falsch ist. *Louise M. Richter.*

Rom. Das Monumentalwerk über die Römischen Katakomben, an welchem J. Wilpert seit Jahren arbeitet, geht seiner Vollendung entgegen. Von den 132 Tafeln in Farben sind 90 gedruckt und abgezogen worden. Die Publikation wird gleichmässig alle Malereien in den Katakomben Roms umfassen: San Callisto, Praetextat, S. Sebastiano, S. Ciriaca, SS. Pietro e Marcellino, S. Agnese, Coemeterium Ostrianum, S. Trasone, S. Priscilla, S. Ermete, S. Ponziano, S. Domitilla. Die Aufnahmen übertreffen alles, was bisher über Katakombengemälde publiziert worden ist, da das Verfahren ein ganz neues, und der Herausgeber persönlich die Herstellung der Photographien, das Malen derselben, die Herstellung der Platten und den definitiven Druck überwacht. Ausserdem ist etwa ein Drittel des Gebotenen überhaupt neu und verdankt seine Wiederaufdeckung zum Teil dem Forschungseifer Wilpert's, der noch im Anfang vorigen Jahres im Praetextat neue Gemälde blosslegte. Damals wurde allerdings das Mittelstück einer Gewölbemalerei — ein Christusbild von besonderer Schönheit — von unbekannter Hand von der Mauer losgelöst und gestohlen, doch hatte Wilpert wenigstens vorher Skizze und Beschreibung entworfen. Ausserdem werden 128 schwarze Tafeln der Mappe beigegeben werden, und im März 1903 soll schon das ganze Werk mit einem Textband von ca. 600 Seiten in italienischer und deutscher Ausgabe erscheinen. Den grösseren Teil der sehr bedeutenden Herstellungskosten hat der Autor selbst getragen und es ist zu hoffen, dass ihn ein glänzender Erfolg für seine Hingabe an das grosse Werk belohnen wird. *E. St.*

INSTITUTE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. *Kunstgeschichtliche-Gesellschaft.* In der letzten Sitzung behandelte Herr Dr. *Hans Mackowsky* einige Künstler *aus der Nachfolge Fra Filippo's.* Seine Studien über den Frate haben ihn zu dem Resultat geführt, dass der Name auch dieses Meisters mehr als Sammel- denn als Einzelbegriff zu fassen sei, und dass die ihm vielfach zugeschriebenen Werke auf mehrere andere Künstler, oft minderen Ranges, verteilt werden müssten.

Künstlerisch stammt Fra Filippo ab von Masolino und Fiesole, an den besonders seine ersten Madonnen erinnern, bis aus seinem bewegten Leben ein weltliches Element auch in seine Bilder übergreift. Den Abschluss seiner Thätigkeit bilden die Fresken in Prato und Spoleto. Wenn bei dem letzten Cyklus von einer Mitwirkung des Fra Diamande berichtet wird, so kann dieser nur als Gehilfe, nicht als Schüler mit ihm gearbeitet haben, wie denn Fra Filippo, seiner künstlerischen Art nach, wenig zum Lehrer geeignet gewesen sein mag.

Unter den Werken, die man seiner Schule zuweisen konnte, beansprucht besondere Aufmerksamkeit die Madonna mit musizierenden und verehrenden Engeln in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 586). Sie rührt von Zanobi Macchiavelli her, dessen Oeuvre einstweilen nur fünf Bilder aufweist: Eine Madonna in Dublin aus S. Croce in Pisa, von Reinach in der Gazette des B.-A. nachgewiessen; eine andere Madonna aus der gleichen Kirche, im Museo civico zu Pisa (Nr. 20, VI. Saal). Beide sind bezeichnet und Morrona giebt für eines das Jahr 1474 an. — Eine Krönung Mariä, ehem. im Louvre, jetzt in Dijon, bez. 1473, wäre das dritte. Zu diesen fügt der Verfasser auf Grund eigener Forschungen: den h. Jacobus in der Berliner Galerie (Nr. 94 A) vom Jahre 1463, ein Madonnenfragment in der Sammlung Hainauer, Berlin und eine Madonna zwischen Engeln beim Principe Pallavicini in Rom, von Venturi in den Galerie inedite als Graffione publiziert. —

Merkmale seines Stils, die er mit den gleichzeitigen Umbrern teilt, sind: kühle helle Färbung, blondes Haar, und eine Vorliebe für Kirschrot. Mit Gozzoli, als dessen Schüler Vasari ihn erwähnt hat, verbindet ihn nur wenig. Mit ihm nahe verwandt und darum gelegentlich, selbst von Cavalcaselle verwechselt, ist Giusto d'Andrea. Obwohl Vasari ihn nicht nennt, bringt doch schon Gaye's Carteggio eine von Giusto selbst geschriebene Chronik, deren Angaben mit denen aus den Ricordi des Neri di Bicci zusammengehalten, manchen Aufschluss über ihn geben können. Im Jahre 1457 erwähnt eine Steuereinschätzung im Quartiere S. Croce Gonfalone Bue ihn als 16jährig; er ist also 1440 geboren. Als Lehrling arbeitet er 1458—1460 bei Neri di Bicci. Bald danach folgt er Gozzoli als Gehilfe nach S. Gimignano zur Ausmalung der Augustinuskapelle. Auch an Gozzoli's Strassentabernakel de'Giustiziati bei Certalio hilft er, aber auf seine eigene Art erlauben diese Werke gar keinen Schluss. Von 1462—1465 verweilt er in Gozzoli's Werkstatt, dann hören die Nachrichten über ihn auf. 1498 ist er gestorben. — Crowe und Cavalcaselle erwähnen von ihm ein Bild, damals in der Akademie in Florenz, jetzt Uffiziendepot, ein zweites in S. Girolamo von Volterra, früher dort im Pal. Communale.

Mehr Neri di Bicci und Fra Filippo als Gozzoli haben ihn danach beeinflusst. Besonders des Frate Vorbild verrät ein Werk in S. Domenico zu S. Miniato al Tedesco, der alten Barbarossapfalz; es schmückt die Kapelle des Arztes Giovanni Chellini, dessen Grab Pagni di Lapo errichtete († 1461). Die Patrone des Stifters, Cosmas und Damianus mit noch zwei Heiligen stehen zur Seite der Madonna. Ganz überraschend ist hier neben Fra Filippo's Einfluss, in den Predellen (Heilung des Kranken, Anbetung der Könige, Enthauptung der beiden Heiligen und Gürtelspende an Thomas) die grosse Verwandtschaft mit denen Pesellino's in der Florentiner Akademie. Da der Stifter 1461, Pesellino 1457 gestorben ist, so wird dies eine frühe Arbeit des Giusto sein, vor seinen 1462 beginnenden Beziehungen zu Gozzoli.

In seiner Jugend war sicher sein Vater Andrea di Giusto sein erster Lehrer. Massgebend für diesen Andrea di Giusto ist ein Bild in der Sakristei von S. Niccolo, aus der Kapelle der Familie Nasi, 1430 bezeichnet und urkundlich beglaubigt. Bocchi-Cinelli weist die Malerei in der Kapelle Nasi dem Zanobi Strozzi zu. Ist dies aber ein sicheres Werk des Andrea di Giusto, so haben wir damit einen ersten Anhalt, uns zurechtzufinden zwischen den drei Unbekannten, die für die frühe Quattrocentomalerei in Betracht kommen: Lorenzo di Bicci, Zanobi Strozzi und Andrea di Giusto.

Schliesslich griff der Vortragende noch einmal auf seine früheren Ausführungen vom Oktober 1897 über Jacopo del Sellajo zurück. Für die früher nur stilistisch begründete Zuschreibung der Verkündigung im S. Lucia Magnoli hat sich inzwischen, durch Prof. Brockhaus, Florenz nachgewiesen, die urkundliche Bestätigung gefunden. Ferner ist es inzwischen dem Vortragenden gelungen, die seinerzeit aufgestellte Liste von Werken des Sellajo noch um einige zu vermehren. Es sind: eine Madonna im Pal. Pitti Nr. 364, ein Hieronymus in der Sakristei von S. Ansano, eine Madonna der Galerie Corsini, Florenz Nr. 240, 6. Saal.

Darnach gab Herr Prof. *Alfr. Gotth. Meyer* Beiträge »*zur Geschichte der Möbelformen*«. Eine Publikation, die der Vortragende vorbereitet, ist bestimmt, dem Mangel an geeignetem Abbildungsmaterial abzuhelfen und zur fruchtbaren Ausnützung der Quellen zu führen. Diese sind, obwohl quantitativ sehr reich, selten ganz einwandfrei und von unbedingtem Wert. Die Originalstücke sind meist ergänzt, die Originalentwürfe geben doch oft nur Motive, die in der Wirklichkeit nicht die Probe bestanden haben, die Bauernmöbel sind doch nur, wenn auch wertvolle Variationen alter Typen, und die Bildwerke bieten oft nur Teilansichten und können nicht immer als getreue Abbilder der Wirklichkeit gelten. Die geplante Publikation will in einer Reihe von Tafeln das vollständige Quellenmaterial kritisch streng gesichtet zusammenfassen. Dafür war es notwendig, neben den Originalstücken alles was in Skulpturen, Wandgemälden, Vasenbildern, Miniaturen, graphischen Blättern an Beispielen vorkommt, in gleichem Massstab zu geben und zu perspektivischen Vollbildern zu ergänzen.

Für die Gruppierung kommt das kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Princip in Betracht. Ihre Formen resultieren aus Forderungen praktischer, materieller und ideeller Art ebensosehr, wie aus den Ansprüchen örtlich und zeitlich begrenzter Kultur. Nicht weniger sind sie aber bedingt durch technische, struktive und künstlerische Rücksichten. Des klaren Überblickes wegen sollen die Möbel nach ihren Aufgaben geordnet werden, also in einer Art ikonographischer Betrachtungsweise. An dem Beispiel der Sitzmöbel führte der Vortragende diese Methode zunächst vor, indem er seine Ausführungen durch eine Anzahl Tafeln ergänzte, deren jede je eine geschlossene Gruppe, einen Haupttypus darstellte, so liess sich die Entwickelung durch Jahrtausende hin an einigen markanten Beispielen verfolgen, wie dem lehnenlosen Schemel, dem Faltstuhl, den Rundsesseln, dem Schemel mit Lehne, Drehstühlen, schwere Armsessel in Brett- und Pfostengefüge, chorstuhlartige Hochsitze mit hoher Rücklehne und Baldachin, Armsessel mit Holzlehne und dem gepolsterten Armsessel vom 16. bis 18. Jahrhundert. Bei allen aber führt die vergleichende Betrachtung zu der Erkenntnis, dass trotz mancher künstlerischen Abweichungen der Typus als solcher unverändert bleibt und dass das Möbel in Gestalt und Form an gewisse feste Regeln gebunden ist.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Civitacastellana. Seitdem Henry Graillot vor wenigen Jahren den Tempel in Conca entdeckte, ist kein Heiligtum der alten Etrusker ans Licht gekommen von solchem Umfange und solcher Bedeutung wie der Merkur-Tempel am Rio Maggiore in der Nähe von Civitacastellana. Wer einmal von hier aus den Soracte bestiegen hat, wird sich der alten Stadt erinnern mit den hohen Befestigungsmauern, der altertümlichen Kirche mit mittelalterlichen und Renaissanceskulpturen und dem wohlerhaltenen Palast, den die Roverepäpste gebaut haben. Und wer etruskische Altertümer sucht, ist sicher, hier immer einen reichen Vorrat von Bronzen und Scherben aller Art zu finden. Schon vor Jahren fand ein Bauer dort, wo heute der Tempel ausgegraben wird, ein grösseres architektonisches Terrakottafragment und schon damals wurde eine Ausgrabung angeregt, die erst vor kurzem, von einigen Privatleuten unterstützt, in Angriff genommen worden ist. Die Resultate waren überraschend. Man fand die Fundamente eines Tempels aus dem vierten oder fünften Jahrhundert vor Christi und die beiden alten Strassen, die zu ihm hinaufführten. Vor allem aber war die Ausbeute an architektonischen Fragmenten reicher wie sie je gewesen: Friesstücke und Akroterien, kleine Reliefstatuen und Votivgegenstände — alles in bemalter Terrakotta ausgeführt — wurden ans Licht gefördert; ja die Fragmente einer Statue des Merkur in schönstem griechischen Marmor ausgeführt und, wie es heisst, eine griechische Arbeit, führen mit anderen Fragmenten zu der Annahme, dass der neuentdeckte Tempel dem Merkur heilig war. Leider fehlt der Statue der Kopf; man fand nur die Füsse mit den Flügelschuhen, ein Mantelstück und den rechten Arm mit der Hand, die den Caduceus trägt. Die Ausgrabungen werden eifrigst fortgesetzt, um den ganzen Grundriss des Tempels blosszulegen, in dessen Umkreis noch fortwährend Fragmente figürlicher und dekorativer Plastik gefunden werden.

E. St.

Leonardo's Madonna in der Grotte. Durch die Zeitungen geht jetzt die Kunde von einer seltsamen Entdeckung. Ein Mailänder Kunstgelehrter hat in dem nahe Mailand gelegenen Dörfchen Affori ein bisher unbekanntes Exemplar von Leonardo da Vinci's berühmter Madonna in der Felsgrotte gefunden, das nun neben den Pariser und Londoner Stücken um den Rang der Eigenhändigkeit streiten soll und von seinem Entdecker auf Grund archivalischer Funde als das echte Werk Leonardo's ausgegeben wird. Wir hoffen, dass unser Mailänder Korrespondent Gelegenheit haben wird, uns in Bälde über den wahren Wert dieses Fundes sein Urteil abzugeben.

DENKMALPFLEGE

Der Dombaumeister Ludwig Arntz in Strassburg ist, wie wir erfahren, zu Beginn dieses Jahres aus seinem Amte bei dem Münster ausgeschieden, um sich zunächst der Wiederherstellung der berühmten Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf zu widmen. Auf dieses herrliche Werk romanischer Bauweise, das schon vor achtzig Jahren die Aufmerksamkeit der Freunde mittelalterlicher Kunst erregte, lenkte sich neuerdings wieder die Beachtung der mit der Denkmalpflege betrauten Stellen wegen der Originalität der ganzen Anlage und wegen des hohen Wertes der vor langer Zeit schon von C. Hohe (Bonn) aufgenommenen alten Wandmalereien. Arntz hat 1895 einen vollständigen Plan für die Erhaltung und Wiederherstellung der Doppelkirche Schwarz-Rheindorf ausgearbeitet, der jetzt zur Verwirklichung kommen soll. Die Inangriffnahme der Wiederherstellung musste leider verschoben werden, bis die

Deckung der Kosten gesichert war, die jetzt von Staat, Provinz und Gemeinde gemeinsam getragen werden. Die »Denkmalpflege« bringt gegenwärtig eine vortreffliche Aufnahme der kgl. Messbildanstalt von Südosten her, worauf der kunstvolle, äusserst glückliche Aufbau von Chor und Vierung recht gut zur Geltung kommt. Die Instandsetzung wird sich erfreulicherweise nur auf das zur Sicherung unbedingt Notwendige beschränken und vor allem die Zuthat weiterer Teile vermeiden. Zur Erneuerung kommen daher nur der Aufgang zur Oberkirche und — aus struktiven Rücksichten — die Nordkapelle. Der Fortgang des bisherigen Architekten des Münsters ist in Strassburg ausserordentlich bedauert worden, da Arntz, nachdem das ehrwürdige Münster in den letzten Jahrzehnten vor seinem Antritt mancherlei Gefahren ausgesetzt war, die alte Bauhütte, die systematische Aufnahme des ganzen Werkes und die Pläne für eine rationelle Verwaltung der Dommittel neu ordnete und organisierte, vor allem auch sich gegen Eingriffe in den Bestand des Münsters zu Gunsten moderner Heizanlagen entschieden verwahrte. Nach seinen Entwürfen, Aufnahmen und Schriften über die Johanniterkirche in Nideggen, die alte Burg in Koblenz, vor allem nach seiner bedeutsamen Denkschrift über das Münster zu Strassburg selbst, die 1899 erschien, sind von ihm noch grosse und wertvolle Arbeiten im Dienste der vaterländischen Denkmäler zu erwarten. (Voss. Ztg.)

NEKROLOGE

London. Der Senior der englischen Maler und überhaupt der gesamten britischen Künstlerschaft, Mr. Sidney Cooper, verstarb am 7. Februar d. J. in Canterbury. Er war in dieser Stadt am 26. September 1803 geboren, mithin in seinem neunundneunzigsten Lebensjahre, und insofern eine phänomenale Erscheinung, als er nicht nur bis kurz vor seinem Tode Bilder malte, sondern es auch die grösste Seltenheit war, dass auf den Ausstellungen eins seiner Werke unverkauft blieb. Dann ist dieser Meister auch noch deshalb merkwürdig, weil er niemals seinen Stil geändert hat, immer derselbe geblieben ist, und wenn man drei Perioden unterscheiden will in seinem Schaffen, so handelt es sich nur darum zu konstatieren, dass naturgemäss seine Anfangsperiode ohne technische Fertigkeit war, dagegen die mittlere Epoche glänzend in dieser Beziehung genannt werden kann, bis selbstverständlich in den letzten Jahren die Schöpfungskraft nachliess.

Ein weiterer eigentümlicher Umstand muss ferner verzeichnet werden: Cooper hatte eine so geringe Schulbildung genossen, — wenn man überhaupt davon reden will — dass er nur notdürftig schreiben und lesen konnte, aber alle anderen Kenntnisse gleich Null bei ihm waren. Seine Mutter hatte für eine so zahlreiche Familie zu sorgen, dass Schulgeld nicht gezahlt werden konnte, und zu jener Zeit, also am Anfang des Jahrhunderts, nahm man es in England nicht so genau mit dem Schulzwang, der ja auch heute noch, um kein härteres Wort zu gebrauchen, dort sehr milde gehandhabt wird. Trotzdem Cooper auf dem Kriegsfuss mit der Grammatik und der Syntax stand, war er während eines Zeitraums von sechzig Jahren der erklärte Liebling des englischen Publikums.

Ein Glücksumstand gab für Cooper den Anstoss zu seiner Laufbahn: Eines Tages, als ganz junger Mensch, sass er in der Kathedrale von Canterbury und fertigte eine Skizze an, als ihm die Bleistiftspitze abbrach. Cooper bat einen gerade des Wegs kommenden Geistlichen, er möchte ihm doch seinen Bleistift anspitzen, wenn er ein Messer bei sich hätte. Bereitwillig that dies der Geistliche und sah sich bei dieser Gelegenheit die genannte Skizze näher an. Sie gefiel ihm gut, und infolgedessen munterte er den jungen Künstler auf, weiter in seinen Zeichnungen fortzufahren. Ausserdem gab er ihm einen Auftrag und zahlte ihm hierfür 100 Mark. Selbstverständlich musste der Geistliche bei der Bestellung seinen Namen nennen, und so erfuhr denn Cooper zu seinem Schrecken, dass der Bleistiftanspitzer der Erzbischof von Canterbury, der Dr. Manners Sutton, war. Da dieser nach den königlichen Prinzen den höchsten Rang in England einnimmt, so muss für die Zuschauer in der Kathedrale der Bleistiftvorgang allerdings sehr ergötzlich gewesen sein. Der Erzbischof blieb von nun an der Protektor Cooper's.

Im Jahre 1827 ging der junge Maler zu Verboeckhoven nach Brüssel, in dessen Fusstapfen er trat. Dort blieb er bis zum Jahre 1830 und siedelte dann nach London über.

Mehrere seiner besten Bilder stammen aus den Jahren 1860 und 1861 und stellen Vieh mit landschaftlicher Scenerie aus Wales dar. 1872 gründete Cooper in seiner Vaterstadt aus eigenen Mitteln eine Gemälde-Galerie. Aus dem Jahre 1873 ist sein berühmtestes Bild »Der Monarch der Weide«. Noch im letzten Jahre hatte Cooper die Ausstellung in der Königlichen Akademie mit vier Bildern beschickt, die sämtlich verkauft wurden. Unverändert bis zu seinem Tode blieb er ein Liebling des englischen Publikums, das seine schönen Wiesen, seine Herden, und die von ihm mit grosser Wahrheit, aber ruhiger und gleichmässiger Stimmung gemalte Natur liebte.

O. v. Schleinitz.

PERSONALIEN

Kassel. Der Galeriedirektor Oskar Eisenmann hat den Titel Geheimer Regierungsrat erhalten.

München. Der Präsident der hiesigen Künstlergenossenschaft, Professor Hans Petersen, ist in den Adelsstand erhoben werden.

Hermann Ende, der Präsident der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, hat sich entschlossen, in Rücksicht auf sein hohes Alter, von der Leitung des Meisterateliers für Achitektur am 1. April zurückzutreten. Ein Nachfolger ist noch nicht ernannt.

Weimar. Graf. v. Schlitz-Goertz ist von seinem Posten als Direktor der Weimarer Kunstschule zurückgetreten.

STIFTUNGEN

Ein neues Stipendium ist bei der Berliner Akademie errichtet worden und zwar unter dem Namen »Dr. Hugo Raussendorff-Stiftung«. Der unteilbare Preis besteht aus 1500 Mark und ist für Maler aller Fächer bestimmt. Der Termin für die erstmalige Bewerbung um diesen Preis läuft am 31. Oktober 1902 ab.

Berlin. Am 1. April wird wieder die »Friedrich Eggers-Stiftung« fällig, bei der diesmal in erster Linie ein Architekt berücksichtigt werden soll. Anträge sind bis 15. März bei dem Königlichen Baurat F. Schwechten, Berlin W., Lützowstrasse 68, einzureichen.

WETTBEWERBE

Freiburg i. B. Für den Neubau eines Universitätsgebäudes wird ein Wettbewerb ausgeschrieben, mit Preisen von 7000, 4000 und zweimal 2000 Mark. Schluss: 1. September.

Preisausschreiben für ein Königsschloss. Die Maatschappij tot bevordering der Bouwkunst in Amsterdam eröffnet einen internationalen Wettbewerb für einen königlichen Palast in Amsterdam.

DENKMÄLER

Ein Gavarni-Denkmal ist in Paris geplant und die Ausführung dem Bildhauer Puech übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Das Hauptereignis im gegenwärtigen Kunstleben ist die Böcklin-Ausstellung im Ernst Arnold'schen Kunstsalon, die in der ersten Woche von nicht weniger als 3000 Menschen besucht worden ist. Der Nachlass allein, der schon in Berlin und anderen Ortes ausgestellt war, würde schwerlich so viel Aufsehen erregt haben. Die Arnold'sche Hofkunsthandlung hat aber aus Privatbesitz noch eine Reihe vollendeter Gemälde Böcklin's dazu gebracht und bietet so in geschmackvoller Aufstellung ein glänzendes Gesamtbild Böcklin'scher Kunst. Unter den Gemälden aus dem Nachlass interessiert die erste Fassung der grossen Komposition Poesie und Malerei, worin Böcklin sein künstlerisches Wesen in bedeutsamer Weise allegorisch veranschaulicht hat. Der Vergleich mit der zweiten Fassung des berühmten Bildes (Breslau, 1882) zeigt, wie stark Böcklin die Wirkung durch die Veränderung des Hintergrundes (Lorber- und Cypressenbäume statt der Säulen) und durch die vornehmere Auffassung in der Stellung der Gestalt der Malerei gesteigert hat. Gewaltige Kraft der Phantasie spricht, den Beschauer mit sich fortreissend, aus der Darstellung von Krieg, Pest und Tod, die über Stadt und Land dahinbrausen. Das Gemälde ist unvollendet, aber auch das zweite vollendete Gemälde Der Krieg ist jetzt gerade in Dresden. Unter den sonstigen Werken aus dem Nachlass erscheinen das Selbstbildnis Böcklin's — der Kopf hebt sich im Profil von dem Himmel ab, während Böcklin träumerisch in die Natur hinausschaut — und der erst angelegte Kopf Gottfried Keller's mit ein Paar Blumen besonders beachtenswert. Böcklin war bekanntlich die Bildnismalerei sehr unsympathisch, er nannte sie die elendeste aller Kunstgattungen, weil der Künstler dabei am meisten gebunden sei. Auf allerlei Weisen suchte er daher die lästige Abmalerei interessanter zu machen. Flörke erzählt: Er zeichnet Gottfried Keller auf, nachdenklich vor einem Glase mit Blumen sitzend. Ja, sag ich, man sieht nie Blumen bei ihm. Macht nichts, meint Böcklin, dann sind das seine Gedichte.

Unter den vollendeten Gemälden aus Privatbesitz befindet sich der Sommertag von 1881, jene überaus köstliche Schilderung der Sommerlust mit dem von Badenden belebten Bach, der sich zwischen Wiesen hindurchschlängelt, und den Pappelgruppen, zwischen denen der Blick aus auf ein fernes Dörfchen schweift. Weiter sehen wir die farbenprächtige Frühlingshymne mit den drei Frühlingsgöttinnen im Vordergrunde und den in den Lüften gaukelnden Engeln mit Schmetterlingsflügeln. Diese beiden berühmten Gemälde sind übrigens verkäuflich; die Preise sind allerdings entsprechend hoch. Wir nennen weiter den gewaltigen Centaurenkampf von 1878, die ernste stimmungsvolle Ruine am Meer von 1881, die in Max Klinger's Besitz befindliche Flora und den grossen Pan im Schilf (aus Dresdner Privatbesitz).

Haag. Hier finden augenblicklich zwei besonders sehenswerte Ausstellungen statt. Die erste ist vom »Haagschen Kunstkring« veranstaltet nach Anlass seines zehnjährigen Bestehens; die zweite wurde am 28. Januar in Pulchri Studio eröffnet. Beide Ausstellungen werden in einer der nächsten Nummern ausführlich besprochen werden.

In **Leiden** wurde im vorigen Monat eine Ausstellung von Zeichnungen der Holländischen und Vlämischen Schule abgehalten, welche nicht allein sehr vielen Kunstliebhabern, sondern auch manchem Kunstgelehrten viel Neues geboten hat. Es waren schöne Zeichnungen von Goltzius, Rembrandt, Brouwer, Adr. van Ostade u. a. ausgestellt.

Nächstens findet in **Leiden** eine Ausstellung von Werken des bekannten holländischen Secessionisten Jan Toorop statt. Es sind dieselben Werke, welche kürzlich in Wien ausgestellt waren.

Im **Rotterdamer** »Kunstkring« eine besonders sehenswerte Ausstellung von Zeichnungen des Heuricus, Erinnerungen von dessen Studienreise nach Tunis, fast ausschliesslich Pastellbilder, welche durch kräftige Zeichnung und leuchtende Farben hervorragend sind.

Berlin. Im *Kunstgewerbe-Museum* sind die *Neuerwerbungen* des letzten Jahres ausgestellt. In erster Reihe steht ein *Cylinderbureau*, Arbeit von Riesener, in Paris um 1770 aus Acajou-Holz mit Beschlägen von Goldbronze, ein Werk von edelster Einfachheit der Formen mit Schmuckteilen von höchster Vollendung. Der Überlieferung nach aus dem Besitz des Königs Ludwig XVI. stammend. Ferner eine chinesische *Porzellanvase* in reichster Fassung von Goldbronze, Pariser Arbeit um 1750; ein italienisches *Spinel* mit eingelegter Arbeit Ende 16. Jahrhundert; ein Danziger Tisch und holländische Stühle des 17. Jahrhunderts. Unter den Metallarbeiten ist ein ganz ungewöhnliches Stück, ein *Thürklopfer* aus Goldbronze deutscher Arbeit, wahrscheinlich aus der Werkstatt von Peter Vischer in Nürnberg um 1530, ferner ein grosser italienischer Thürklopfer des 16. Jahrhunderts, von dem das Gegenstück sich in der Hofsammlung in Wien befindet. Ein Schrank voll erlesener *Porzellane*, darunter eine Gruppe des Tafelaufsatzes, den Friedrich II. an die Kaiserin Katharina von Russland schenkte und schöne Figuren süddeutscher Fabriken. Unter den Textilien ist ein grosser *Teppich*, Goldstickerei auf Sammet, türkische Arbeit des 16. Jahrhunderts, der seiner Zeit an den chinesischen Hof gekommen sein muss. Ferner zwei *Chorröcke*, die aus einer Deckenborte zusammengeschnitten sind, herrlichste Arbeit in Seide und Gold auf Sammet, Italien 16. Jahrhundert. Eine *Büste* aus Marmor, ein Feldherr aus der Familie Montecuculi, in mächtiger, sehr dekorativ behandelter Allonge-Perücke, Italien um 1700. Ferner sind Proben von farbigem Marmor ausgestellt, welche das Kaiserliche Generalkonsulat in Neapel eingeschickt hat. Bei dem Werte, welchen die deutsche Marmorindustrie und die deutschen Bauunternehmer auf schöne Marmorseiten legen, werden diese acht Platten, welche sämtlich aus Brüchen in der Nähe von Vitulano in der Provinz Benevent stammen, sicherlich von Interesse sein. Die Farben wechseln vom zartesten Perlgrau bis zum Tiefrot in reichster Äderung. Über die Bezugsquelle dieses Marmo di Vitulano findet sich eine Angabe bei den ausgestellten Stücken.

Hannover. In voriger Woche wurde hier der mit beträchtlichen Kosten errichtete Neubau des Provinzialmuseums eingeweiht.

VOM KUNSTMARKT

Aus den letzten Auktionen bei Rudolf Lepke in Berlin sind folgende Preise besonders bemerkenswert: Die Tilmann Riemenschneider'sche Statuette der heiligen Margareta brachte 1005 M., die schönen grossen Louis XVI.-Bronzevasen 1000 M., das Louis XV.-Krystallflacon 1140 M.,

die Louis XVI.-Kandelaber 740 M., zwei feine Altmeissener Teller 955 M., ein Altmeissener Theekessel 510 M., Berliner Tafelservice nach Schinkel's Entwurf 665 M., Altmeissener Schwanstatuette 700 M., kleine Renaissancetruhe 790 M., zwei Altmeissener Gruppen »Die Musik« und »Der Frühling« 685 M., Gobelin des 16. Jahrhunderts, Brautpaar 605 Mark, grosser flandrischer Gobelin mit der Darstellung »Jakob bei Laban« 830 M., Altmeissener Porzellandose in Goldmontierung 705 M., französische Bronzegruppe »Bacchanale« 550 M., Achatdöschen Louis' XV. 560 M., Nürnberger Becher des 16. Jahrhunderts 540 M., Louis XV. Necessaire 635 Mark, zwei persische Seidenteppiche 700 und 590 M., Buchsstatuette König August III. von Sachsen 550 M., grosser Tiroler Renaissanceschrank 705 M., Stammbuch mit feinen Aquarell-Miniaturen 420 M. — Ferner alte Bilder: 2450 M. erreichte ein durch Reproduktion bekannt gewordenes Bild »Christus und Johannes als Kinder in einer Landschaft« gezahlt, welches aus dem Atelier des P. P. Rubens stammen und nach Ansicht verschiedener Autoritäten unter Beihilfe des Meisters gemalt sein soll. Das Bild kommt in verschiedenen Wiederholungen von Rubens und seinen Schülern vor, unter anderen auch in den Galerien von Berlin, Schleissheim und Genua. Eine mythologische Darstellung von Jan Breughel und H. van Balen »Ceres in einer Landschaft am Meeresufer, von Amoretten und Faunen umgeben«, ging für 1500 M., und ein männliches Porträt von Anton van Dyk für 1005 M. fort. Ein Blumenstück von Jan van Huijsum brachte 800 Mark, die »Badenden Nymphen« von Ch. M. E. Dietrich wurden mit 775 M. bezahlt, eine »Mondscheinlandschaft in Holland« von A. v. d. Neer brachte 725 M., ein Küchen-Interieur von David Teniers 710 M. Eine dem Salvator Rosa zugeschriebene Landschaft mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1650 erzielte 490 M., eine Genrescene, bezeichnet »W. 1661« ging für 510 M., ein männliches Porträt von Barth. v. d. Helst für 450 M. und eine Landschaft von John Crome für 470 M. fort. Zwei Porträts aus der niederländischen Schule mit der Jahreszahl 1605 brachten zusammen 505 M. (Die Meisternamen aus dem Katalog übernommen.)

Kunstauktion von Hugo Helbing in München, am 6. März und folgenden Tage. Der soeben ausgebene Katalog weist eine reiche Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten des 15. bis 17. Jahrhunderts (Schongauer, Dürer, Lukas v. Leyden. Beham, Aldegrever, Rembrandt u. a.), ferner eine grosse Kollektion von Handzeichnungen alter Meister, in der die besten Namen vertreten sind, und schliesslich zahlreiche, meist französische und englische Schabkunstblätter und Farbendrucke des 18. Jahrhunderts.

Versteigerung bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. Am 24. und 25. Februar werden Gemälde meist älterer Meister aus dem Nachlasse von Emil Jeidels in Frankfurt a. M. versteigert.

VERMISCHTES

Zur Geschichte des Münchner Königsplatzes bringt Dr. Heinrich Bulle in Hugo Helbing's »Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel« (Jahrgang 2, Heft 1) interessante Mitteilungen, die sich vor allem auf eine in der Maillingersammlung gefundene Planskizze Klenze's gründen. Aus dieser Skizze und aus anderen gleichzeitigen litterarischen Äusserungen geht hervor, dass Ludwig I. und sein Architekt sich ursprünglich die drei Monumentalbauten des Königsplatzes nicht in ihrer jetzigen Isoliertheit, sondern durch Gebäude — sogar Privathäuser — eingerahmt und die so nach drei Seiten fest umgrenzte Fläche des Platzes mit Brunnen geschmückt gedacht haben. Dass, abweichend von jener ersten Skizze, später die einrahmenden Gebäude teilweise sogar direkt an die heute vor uns stehenden Bauwerke anstossen sollten, verraten jetzt noch die beiden Nebenseiten der Glyptothek, deren Gliederung durch je zwei völlig glatte Felder unterbrochen wird, an welche die projektierten Flügelbauten angefügt werden sollten. Aus diesem historischen Rückblick entwickelt Dr. Bulle ein interessantes Zukunftsbild, wonach der Königsplatz im Sinne einer antiken Agora mit Säulenhallen umschlossen, mit Statuen geschmückt, ein prächtiges, rhythmisch gegliedertes und feierlich harmonisches Ganzes darstellen würde. Künstler, wie Fr. v. Thiersch und Ad. Hildebrandt, sind derartigen Plänen, mit denen sich eventuell eine Lösung verschiedener Museumsfragen verbinden liesse, schon früher mit Interesse näher getreten. Dass diese Pläne jetzt eine historische Begründung erhalten, erhöht natürlich ihre Bedeutung.

Ein treffendes Wort hat neulich Franz von Lenbach gesprochen, in Beantwortung einer Rundfrage über »München als Kunststadt«. Er sagt nämlich: »Wenn Sie meine Ansicht veröffentlichen, so bitte ich Sie, vor allem zu betonen, wie abscheulich es sei, die Kunststädte gegen einander aufzuhetzen . . . Aber — es ist ganz gleichgiltig, ob eine Stadt Kunststadt ist oder nicht, denn nicht die Kunststadt macht die Kunst, sondern die Künstler!« Diesen sehr richtigen Ausspruch wollten wir hier nur verzeichnen, im übrigen aber möchten wir von den Ergebnissen der Rundfrage keine Notiz nehmen; uns ist diese allerdings sehr »moderne« Art der Meinungssammelei höchst unsympathisch.

Marie v. Ebner-Eschenbach's freundliche Züge sind aufs neue künstlerisch verewigt worden. Das soeben in Wien ausgestellte Bild ist von Marie Müller geschaffen worden, der Schwester des verstorbenen Orientmalers Leopold Müller, und wird von einigen Kennern als das beste Bildnis der Dichterin bezeichnet.

Von der Sammlung »Berühmte Kunststätten« erscheinen in den nächsten Tagen zwei Bände in neuer Auflage. Nämlich *Rom in der Renaissance von Dr. E. Steinmann* und *Pompeji von Prof. Dr. R. Engelmann*. Steinmann's Arbeit hat in der neuen Auflage wesentlich an Abrundung gewonnen durch Angliederung eines Kapitels über die Zeit Leo's X., die in der ersten Auflage nicht mit einbegriffen war; auch sonst hat der Verfasser das ganze Buch vollständig durchgearbeitet. — Dagegen konnte sich Engelmann auf eine Durchsicht beschränken; die Neuauflage seines Pompeji zeigt als wesentliche Veränderung nur die Beigabe eines genauen, farbigen Stadtplanes.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

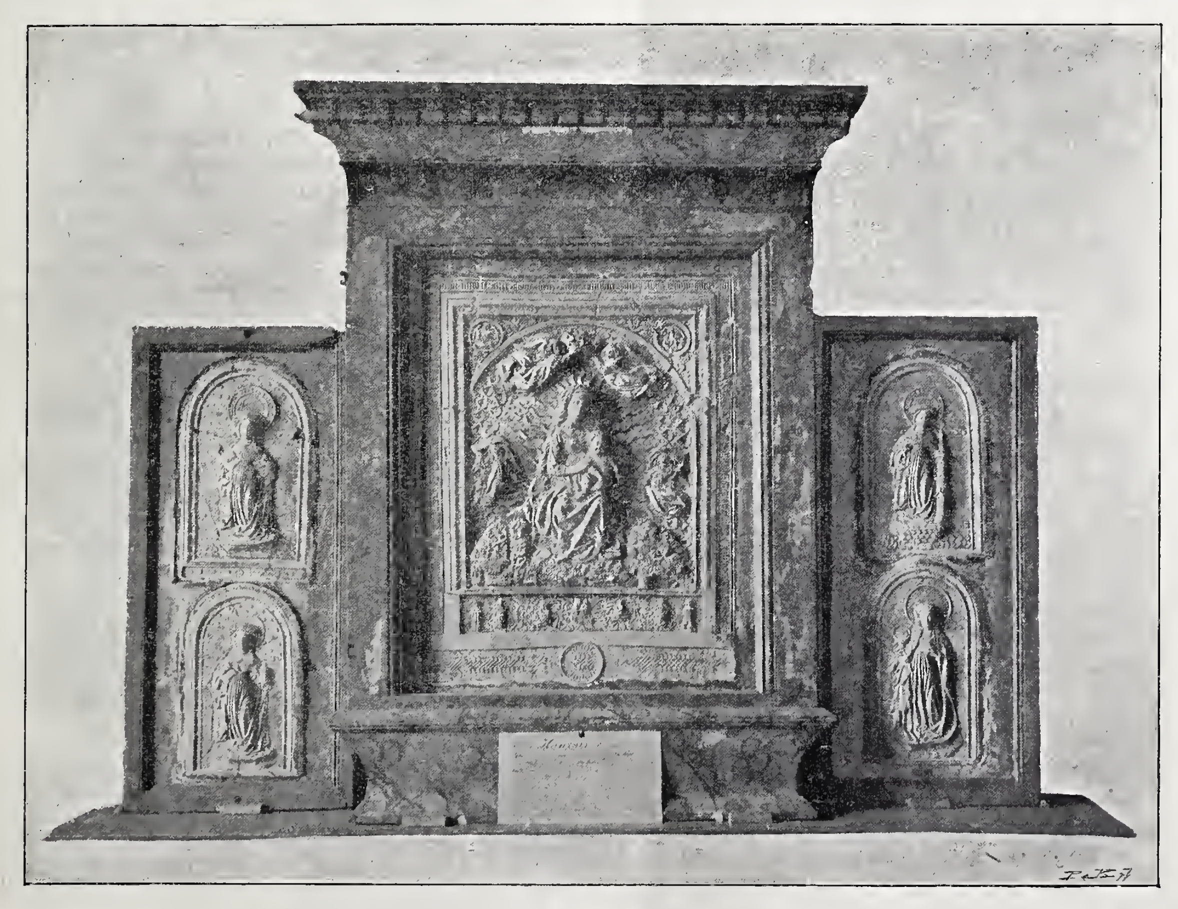
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 17. 27. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN WERK VON JODOCUS VREDIS,

des fast gänzlich vergessenen Künstlers, Kartäuser-Mönchs aus dem Kloster Weddern bei Dülmen in Westfalen, soll hier einmal zur Geltung gebracht werden.



Hausaltar von Jodocus Vredis. Osnabrück, Museum. Mittelstück 111 zu 72 cm, Flügel je 77 zu 36 cm

Auf der Kunst- und Altertums-Ausstellung 1879 zu Münster in Westfalen lenkten zwei herrliche Thonreliefs die Bewunderung der Beschauer auf sich und eifrig forschte der Gymnasiallehrer Wormstall in Coesfeld nach dem Schöpfer dieser eigenartigen Kunstwerke. Seinem Fleisse ist es auch gelungen, uns ein höchst anziehendes Bild des hochbegabten Künstlers zu entrollen. (Siehe: Jodocus Vredis und das Kartäuser Kloster Weddern. Münster, Heinr. Schöningh, Buchhandlung.)

Jodocus wurde zu Vreden, einem kleinen Städtchen in Westfalen, geboren; sein Geburtsjahr ist uns nicht bekannt, doch mag es zwischen 1470 bis 1480 gewesen sein. Seine Eltern waren schlichte Bürgersleute und hiessen Pelsers. Um 1500 trat Jodocus in das Karthäuser Kloster Weddern ein und scheint nach dem Namen seiner Geburtsstadt den Namen Jodocus

Vredis geführt zu haben. Er starb als Prior des eben genannten Klosters im Jahre 1540. Von seinen Kunstwerken sind uns noch einige erhalten, die man mit Bestimmtheit als die von ihm verfertigten bezeichnen kann, sie tragen nämlich die Signatur des Künstlers.

Seine Hauptthätigkeit scheint der Künstler in den Jahren 1500 bis 1531 entfaltet zu haben, da er zu der Zeit als Mönch in der Kartause weilte. Soviel uns bekannt, sind drei seiner grössten Reliefs bis auf uns gekommen. Eins derselben befindet sich im bischöflichen Museum zu Münster, ein anderes im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin und ein drittes, und zwar das vollständigste, im Museum zu Osnabrück (s. d. Abb.). Während die zwei erstgenannten nur aus einem Mittelstück bestehen, nämlich aus einer Madonna im Rosenhag, ist das letztgenannte ein Flügelaltar, nämlich die Madonna im Rosenhag als Mittelstück und je zwei Heiligenfiguren auf den Flügeln. Das Mittelstück stellt die Herz und Gemüt des Beschauers wunderbar lieblich anmutende Madonna im Rosenhag dar. Maria, das Jesuskind auf dem Schoss haltend, sitzt in geflammter Strahlenglorie auf der Halbkugel, die Mondsichel kommt unten an ihrem Kleide zum Vorschein. Über ihrem Haupte halten zwei lang bekleidete Engel eine Krone. An der rechten und linken Seite Mariae ist ein Engel. Der zur Rechten trägt ein Spruchband mit Noten und den Worten: »Ave Domina Angelorum«, der zur Linken zeigt die Worte: »Ave Regina Coelorum«. Unten rechts an der Halbkugel ist ein Blumenkübel, aus dem üppige Rosen hervorwachsen, links sieht man eine landschaftliche Zeichnung. Der freie Raum ist mit stilisierten Wolken und Sternchen ausgefüllt; über den kronetragenden Engeln spannt sich ein Halbbogen. Das ganze Mittelbild wird von Leisten rechtwinklig umgeben. In den oben sich bildenden zwei Winkeln steht, umgeben von Rankenwerk, in einem runden Medaillon je ein Evangelistensymbol, Adler (rechts) und Engel (links). Unter dem Bilde ist eine Leiste mit sieben kleinen Heiligenfiguren. — Das Ganze wird an drei Seiten eingefasst von einer Leiste, welche einen lateinischen Hexameter zum Lobe der Gottesmutter enthält. Den Abschluss unten bildet ein Streifen mit Medaillon in der Mitte und dem Spruche memento mori. In dem Medaillon stehen die Buchstaben J. H. S., in Strahlen darunter die Meistersignatur Fr. Jodocus Vredis. — Die Flügel enthalten Figuren von vier Heiligen: rechts St. Barbara oben und Dorothea unten; links Lucia oben und Maria Magdalena unten, wie dieses auf der Abbildung zu sehen ist.

Der gebrannte Thon, aus dem das Altärchen gefertigt ist, hat eine weissliche Färbung und ist von mittlerer Härte. Das Relief ist gut erhalten, doch leider hat es einige Risse bekommen, ohne jedoch der Schönheit der Figuren oder Gesichter Eintrag zu thun.

Das hier beschriebene Stück stammt aus dem Besitze der Familie von Korff auf Sulthausen und ist von dieser seit drei Jahren im Osnabrücker Museum aufgestellt. Es befand sich in einer jetzt abgebrochenen Kapelle in Sulthausen wahrscheinlich seit 1619.

Einige kleinere Thonbilder befinden sich noch in Privatbesitz, doch ist bei allen nicht mit Bestimmtheit anzugeben, ob sie wirklich von Jodocus stammen, da nicht alle die Signatur des Meisters tragen.

H. S.

LONDONER BRIEF

Die gesamte englische Tages- und Fachpresse beschäftigte sich mit der, bei Gelegenheit der Vollendung der Monumentalwerke in der Siegesallee, und der Enthüllung der gemalten Glasfenster im Kunstgewerbemuseum Berlins zum Gedächtnis Kaiser Friedrich's und seiner Gemahlin gehaltenen Reden Kaiser Wilhelm's, als mit einem, auf dem Kunstgebiet nicht zu übersehenden, bedeutenden Ereignis.

Die »Morning-Post«, das konservativste, und dasjenige der grossen Morgenblätter, welches in nahester Beziehung zum englischen Hofe steht, sagt in einem »Kunst und Künstler« überschriebenen Artikel, den ich hier im Auszuge, ohne jeden Kommentar wiedergebe, folgendes: »Die Vollendung der Siegesallee in Berlin, welche dem deutschen Kaiser den Text zu einer seiner charakteristischen Reden lieferte, ist schon an und für sich eine höchst bemerkenswerte Thatsache, aber doppelt interessant für uns, weil das grosse Nationaldenkmal für die Königin Viktoria im Entstehen begriffen ist«.

Es folgt danach eine kurze Anführung der betreffenden Bildwerke in der Siegesallee unter Nennung der ausführenden Bildhauer. Der Schwerpunkt des Artikels findet sich in den nachstehenden Sätzen: »Der Kaiser ist der Ansicht, dass diese Künstler an Verdienst denen der italienischen Renaissance gleichzustellen, und dass die Berlin besuchenden Fremden von ihren Werken geblendet sind. Der Totaleindruck gewährt allerdings eine überraschende Neuheit und einige der Gruppen erheben sich sogar über das Niveau einer achtbaren Mittelmässigkeit, in der Hauptsache indessen wird uns nur ein gering inspirierter Realismus geboten. Das Beste an den ganzen Arbeiten erscheint uns das im einfachen Stil gehaltene dekorative Element. Aus Italien sind jedenfalls bessere Werke, aber auch aus Deutschland solche hervorgegangen«.

Auf Veranlassung des Kolonialministers Chamberlain wurde die gerade zur Zeit nicht besonders taktvolle Agitation in Scene gesetzt, um seitens Englands ein Shakespeare-Denkmal in Rom zu stiften. Wäre diese Idee in irgend einem anderen Augenblick als unmittelbar nach der Schenkung Kaiser Wilhelm's an die Stadt Rom, angeregt worden, so hätte man dieselbe unbedingt freudig begrüssen können. Unter den obwaltenden Umständen sagt sich aber alle Welt, dass in der Hauptsache nur politische Motive vorliegen, um Shakespeare zu einem Standbilde in der ewigen Stadt zu verhelfen.

Nächst der Winterausstellung der alten Meister in der Königlichen Akademie bildet das bedeutendste Ereignis auf dem hiesigen Kunstgebiet die Ausstellung in der »New-Gallery«, welche für ein Krönungsjahr in sehr passender Weise eine Sammlung von Porträts englischer Herrscher und ihrer Angehörigen, sowie bezügliche Reliquien enthält. Da diese Ausstellung eine ebenso vorzügliche, als auch eine sehr umfangreiche ist, so soll Ausführlicheres in nächster Zeit über dieselbe berichtet werden.

In Ryder Street Nr. 10 wurde ein neues Kunstinstitut, die »Ryder-Gallery« eröffnet, das sich besonders gut, durch eine Ausstellung von Werken Legros und Miss Almond Withrow's, in London einführte. Der erstere ist namentlich durch Radierungen, Zeichnungen und auch durch einige Gemälde vertreten, so unter anderen »Abendlandschaft«, »Flussscene«, »Gewitter«, »Motiv aus Burgund« und »Das

Heim«. Von den Radierungen erwähne ich »Gambetta«, »Die Dämmerung« und »Der Angler«.

Miss Almond Withrow ist eine ausserordentlich talentvolle amerikanische Malerin, die längere Zeit in München und Paris studiert hat. Porträts, aber auch Genrebilder und allegorische Sujets gelingen ihr vornehmlich gut. Zu den ersteren sind die Bildnisse ihrer Schwester Mary, der Gräfin von Rosslyn und ein Phantasieporträt zu rechnen. Die Künstlerin stellt häufig in der bekannten Kunsthandlung von Graves & Co., aber auch in vielen grösseren Städten Englands aus. Dasjenige ihrer Werke, durch welches sie die Gunst des englischen Publikums in hohem Grade erwarb, betitelt sich »Der Antiquar«, ein von Eugène Tily, durch Radierung mustergültig in Schwarz und Weiss übertragenes Ölbild. Dies sehr gangbare Blatt erschien im Verlage von Graves & Co.

Der bekannte Photograph F. Hollyer hat in der »Egyptian Hall« in Piccadilly eine Ausstellung seiner Platinotypen dem Publikum zur Ansicht geboten, die nicht nur sein künstlerisches Fühlen und technische Geschicklichkeit erkennen lassen, sondern auch um der reproduzierten Persönlichkeiten und Sujets willen doppelt interessant sind. Handelt es sich doch vor allem um die hier ziemlich vollständig vorhandenen Werke von Watts und Burne Jones. Auf diese Weise vermögen wir das gesamte Schaffen dieser beiden grossen Meister leicht zu übersehen. Wir finden ausserdem Porträts von Professor Joachim, George Richmond, Millais, Lawrence, Landseer, Dickens, Thackeray, Carlyle, Walter Scott, sowie endlich von Ruskin und Joshua Reynolds. Von den alten Meistern sind photographische Wiedergaben der Werke Botticelli's, Filippo Lippi's und Fra Angelico's vorhanden.

Vom Herzog von Devonshire wurde im »Victoria- und Albert-Museum« (South Kensington-Museum), einer der restaurierten und nach seinem Schlosse Hardwick, gleichfalls »Hardwick-Gobelin« benannter Teppich ausgestellt. Diese kunstgewerbliche Arbeit stammt wahrscheinlich aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, und anerkannte Sachverständige behaupten, die betreffende Herstellung sei in England, andere nicht minder bewährte Autoritäten, sie sei in den Niederlanden erfolgt. Wie dem auch sein mag, die Thatsache steht fest, dass wir eines der schönsten bisher bekannten kunstgewerblichen Erzeugnisse dieser Art vor uns haben.

Sonderbare Umstände enthält die Geschichte der ganzen betreffenden Serie, von der aber zunächst nur der hier benannte Gobelin wieder hergestellt wurde. Jene bedeckten, aber vollständig zerschnitten, die Wände der Galerie im »Hardwick Castle«, dem längsten Saale eines Privathauses in England. Die Erbauerin desselben, Bess of Hardwick, liess die Gobelins in schmale Streifen zerschneiden, weil sie sich in dieser Form am leichtesten zur Wandbekleidung eigneten. Hier blieben sie circa 300 Jahre, bis kürzlich der Herzog von Devonshire mit einem Gobelin den Versuch machen liess, die Stücke zusammenzusetzen und schadhafte Stellen auszubessern, sowie ganz fehlende zu ersetzen. Das Vorhaben gelang glänzend.

Die Farben des 35×15 messenden Gobelins sind in schönem Rot, Braun, und in vielen Schattierungen von Blau gehalten. In der Mitte steht ein mit zwei Zugbrücken versehenes Schloss, nicht weit entfernt von einem Hafen, in dem verschiedene Schiffe vor Anker liegen, darunter eins mit englischer Flagge. Ausserdem sind in dem Muster die verschiedenartigsten Jadgen abgebildet.

In der »Fine Art Society« findet eine Kollektiv-Ausstellung der Werke der verstorbenen Kate Greenaway statt, die im Sinne Walter Crane's der Jugend soviel sinnige und gemütvolle Bilderbücher schenkte. Der zu früh Dahingeschiedene war eng mit Walter Crane befreundet.

Ausserdem befand sich in demselben Kunstinstitut eine Sammlung von Aquarellbildern Collins', die für uns besonderes Interesse deshalb darbot, weil der Künstler alte deutsche Städte und solche Scenen darin vorführte, die mit der Geschichte Martin Luther's zusammenhängen. So unter anderen: Worms, Erfurt, Wittenberg, Koburg, Nürnberg, Eisenach und Rothenburg. Einzelne Häuser mit ihren alten Höfen und dekorativen Zuthaten sind meisterhaft dargestellt.

Hinsichtlich des früher von Lord Leighton, dem verstorbenen Präsidenten der Akademie, bewohnten prachtvollen Hauses bestehen vielfach irrige Meinungen. Die städtischen Behörden Londons haben bisher trotz der erfolgten Schenkung die Übernahme des Hauses wegen den ausserordentlich hohen Unterhaltungskosten abgelehnt. Besonders sehenswert ist die arabische, mit den kostbarsten altpersischen Kacheln bedeckte Halle. An den Wänden der anderen Zimmer hängen Bilder, Skizzen, Zeichnungen und Radierungen Leighton's. Vor kurzem fand daselbst eine Ausstellung bedeutenderer Werke des Meisters statt. Der König hatte zu diesem Zwecke gesandt: »Cimabue«, Sir Cuthbert Quilter »Cymon and Iphigenie« und Sir Bernhard Samuelson »Herkules kämpft mit dem Tode über den Körper von Alcestis«.

Aus den Berichten der »National Portrait Gallery«, diesem volkstümlichsten Kunstinstitut Englands, sind als die wichtigsten Neuerwerbungen folgende zu bezeichnen: Porträt von Bunyan, Autors des in England so hochgeschätzten Buches »Pilgrim's Progress«, gemalt 1685 von Thomas Sadler. Ausser diesem Porträt ist nur noch eine einzige Bleistiftzeichnung, Bunyan darstellend, im British Museum vorhanden. Ferner »Die Gräfin von Klessington«, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts einen Hauptanziehungspunkt für litterarische Berühmtheiten bildete. Dies Porträt ist von Alfred E. Chalon gemalt. Eine kolorierte Bleistiftzeichnung des Porträts von dem berühmten Redner und Staatsmann »Charles James Fox«. Das Selbstminiaturporträt des Landschaftsmalers »W. Müller« (1812 bis 1845). Der Landschafter »Richard Wilson«, eine alte Kopie nach Raphael Mengs. Alsdann ein Bildnis des berühmten Schauspielers »Charles John Kean«. »John Gerard«, Arzt und Naturforscher (1548—1612), Verfasser des von Büchersammlern ausserordentlich hoch bezahlten Werkes »Herball«. Brustbild »Karl's II.« in Rüstung, ungefähr 1660 gemalt. »Charles Lamb« (1775—1834), von H. Meyer, augenscheinlich die Vorlage für den sehr verbreiteten Kupferstich.

Von dem Direktor der »National Portrait Gallery«, Mr. Lionel Cust, ist ganz kürzlich ein illustrierter, von der Firma Cassell verlegter Katalog der Galerie herausgegeben worden. Der alte, nicht illustrierte, aber vorzüglich geordnete und heute noch als amtlicher Nachweis dienende Katalog wurde seinerzeit von unserem Landsmann, Sir George Scharf, verfasst, der als der grösste Porträtkenner in England bekannt war.

Von anderen neu erschienenen Werken ist zu erwähnen: »Hubert von Herkomer. A Study and a Biography by A. L. Baldry, London, George Bell & Sons«, ein für unsere kontinentalen Verhältnisse allerdings etwas teueres Buch, das 63 Mark kostet.

Die Familie der Miss Kate Greenaway hat Mr. M. H. Spielmann den Auftrag erteilt, ein Werk über das Leben und die Kunst der Verstorbenen zu verfassen. In der hierbei mitzuteilenden Korrespondenz sind Briefe der Kaiserin Friedrich, Ruskin's, Tennyson's, Caldecott's und anderer bedeutender Personen enthalten.

Allgemeine Verwunderung erregte es in London, dass in dem nunmehr beendeten »Dictionary of National Biography« die Namen zweier eng mit der Kunst verbundenen Personen in dem erwähnten Werke fehlen. Diese sind: Buchanan und J. Smith. Der erstere war anfangs Rechtsgelehrter, dann Bilderhändler und Verfasser des Buches: »Memoirs of Painting with a chronological History of the Importations of Pictures by the great Masters into England since the French Revolution«. J. Smith ist der Autor des bekannten »Catalogue Raisonné«. Beide haben durch ihr Kunstverständnis und Anregung dazu am meisten beigetragen, den enormen Bilderschatz in England anzuhäufen.

Unter den im Monat Januar und Februar dieses Jahres versteigerten Sammlungen erreichten besonders altenglische Kupferstiche sehr hohe Preise. Von der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch den verstorbenen Mr. F. K. Say angelegten Kollektion brachten nachstehende Blätter, in der Auktion bei Christie am 15. Januar, die höchsten Angebote: Nach Reynolds: »Lady Bampfylde«, ganze Figur, von T. Watson, erste Publikation, 5880 M. Nach demselben »Mrs. Abington«, als komische Muse, von J. Watson, erster Plattenzustand, 2624 M. »Lady Betty Delmé«, gleichfalls nach Reynolds, von Val Green, zweiter Plattenzustand, 1800 M. »Lady Sarah Bunbury« (Sarah Lenox), von E. Fischer gestochen, 1840 M. Nach demselben, »Miss Kemble«, die Schauspielerin, von J. Jones, 1670 M. »Mrs. Sarah Siddons«, als tragische Muse, von F. Howard, 1176 M.

Eine wertvolle Kollektion alten Porzellans, gesammelt durch den verstorbenen Mr. J. G. London, brachte gleichfalls hohe Preise. Zu den am höchsten bezahlten Gegenständen gehörte ein schön gemaltes Sèvres-Service, ungefähr aus dem Jahre 1775 stammend, das 67200 M. erzielte. Ein Paar Chelsea-Vasen kamen auf 12000 M., und je nach der Güte der Objekte, wurden verhältnismässig ähnliche Preise bewilligt, so dass die ganze, aus 128 Nummern bestehende Sammlung mit rund 210000 M. bezahlt wurde.

Am 8. Februar wurde John Ruskin's, von Onslow Ford modelliertes Bildnis in Medaillonform in der Westminster-Abtei enthüllt. Ruskin ist dargestellt zur Zeit als er die »Modern Painters« schrieb. Es war das letzte Werk des Bildhauers Onslow Ford, dessen Nekrolog in Nr. 11 der »Kunstchronik« enthalten ist.

Über das seiner Zeit der Handlung Agnew entwendete Porträt der »Herzogin von Devonshire«, welches Mr. Pierpont Morgan für 500000 M. jetzt erwarb, hat sich das Dunkel insofern gelüftet, als der Übelthäter Worth kurz vor seinem Tode ein Geständnis ablegte.

O. VON SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Herbert P. Horne, The story of a famous Botticelli »The Monthly Review«. Februar 1902. p. 133.

Der Verfasser dieser Studie teilt ein Dokument mit, welches über den ursprünglichen Standort des Gemäldes Botticelli's »Die Anbetung der Könige« Aufschluss giebt, das heute in den Uffizien bewahrt wird. Dieses schönste unter den Tafelbildern des Florentiner Meisters schmückte nicht, wie Vasari angiebt, den Altar zur Linken des Haupteinganges von S. Maria Novella, sondern den Altar zur Rechten, über welchem man heute Masaccio's Fresko der Dreieinigkeit erblickt. Das Dokument, welches Horne in dem Sepolcrario von S. Maria Novella entdeckte, giebt auch über die weiteren Schicksale des Magierbildes Auskunft, welches Fabio Mondragone, der Kammerherr des Francesco de' Medici aus der Kirche entfernte und in seinem Palast ganz in der Nähe aufstellte. Als der spanische Edelmann im Jahre 1575 in Ungnade fiel und Florenz verlassen musste, gelangte das Gemälde wahrscheinlich in den Besitz der Medici; jedenfalls kam es im Jahre 1796 aus der Villa Poggio Imperiale in die Uffizien. Gleichzeitig äussert der Verfasser seine Meinung über die Entstehungszeit des Gemäldes und der auf demselben angebrachten Porträts. Er lässt die Anbetung schon im Jahre 1476 gemalt sein und leugnet — wohl mit Unrecht — die allgemein anerkannten Porträts des Lorenzo und des Giuliano de' Medici. Den künstlerischen Wert des Bildes endlich stellt Horne so hoch wie es schon Vasari gethan, der nicht ansteht zu behaupten, dass Botticelli dieser Leistung die Berufung an den Hof Sixtus' IV. nach Rom zu verdanken hatte.

E. St.

Herbert P. Horne, The battle piece by Paolo Uccello in the National Gallery »The Monthley Review« Oktober 1901 (Nr. 13) p. 114.

Drei grosse Schlachtenbilder des Paolo Uccello, auf Holz gemalt, werden in der National Gallery in London, im Louvre und in den Uffizien bewahrt. Niemand hatte sich bis heute bemüht, diese Schlachtstücke zu erklären, niemand sich mit ihrer Herkunft und ihrem Zusammenhange beschäftigt. Herbert Horne giebt in seiner fleissigen Studie zunächst die Erklärung der einzelnen Kampfscenen, er weist nach, dass die drei jetzt getrennten Bilder ursprünglich zusammengehörten, und es ist ihm sogar gelungen, den Besteller und den ursprünglichen Standort der Gemälde festzustellen. Sie hingen, wie aus einem Inventar des Medici-Besitztums vom Jahre 1492 hervorgeht, im Schlafgemach des Lorenzo Magnifico, welches schon sein Vater Cosimo bewohnt hatte, im grossen Medici-Palast im Kirchspiel von San Lorenzo in der Via Larga (Palazzo Riccardi). Sie stellten, wie dasselbe Inventar uns wissen lässt und wie dann Horne sehr scharfsinnig weiter ausgeführt hat, die Schlacht von San Romano (1. Juni 1432) in ihren Hauptmomenten dar, nämlich das Gemälde in der National Gallery den Angriff des Niccolò da Tolentino; das Bild in den Uffizien den Rückzug der Sienesen; das Bild im Louvre den Angriff der Florentiner unter Micheletto Attendoli. Dank seiner tüchtigen heraldischen Kenntnisse ist es dem Verfasser im einzelnen gelungen, diese Erklärungen zu belegen: so kehrt der Waffenschmuck auf der Fahne des Niccolo da Tolentino auf dem berühmten Statuenbilde des Feldherrn im Florentiner Dom wieder. Auch in den Massen stimmen die Gemälde fast vollständig untereinander mit den im Inventar von 1492 gegebenen Massen überein. Einige neue Dokumente begleiten die kleine ergebnisreiche Studie, in welcher nur der Ausfall gegen die Direktion der National Gallery überflüssig erscheint und unangenehm berührt. Wir alle wissen, dass gerade im Museum am Trafalgar Square die Gemälde so schön und übersichtlich gehängt sind wie kaum in einer anderen Galerie Europas, und wir dürfen Galerie-Direktionen nicht für die Fehler verantwortlich machen, welche aus alten Katalogen in neue Auflagen mit herüber genommen sind, so lange sie nicht durch neue Forschungen berichtigt worden sind. Und wir zweifeln nicht, dass die schöne Entdeckung Horne's, welche leider an sehr entlegener Stelle gedruckt worden ist, in den Katalogen der Galerien, welche sie berührt, dankbarste Berücksichtigung finden wird.

E. St.

INSTITUTE UND KONGRESSE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 7. Februar legte Professor Petersen Zeichnungen eines altetruskischen Kuppelgrabes zwischen Quinto und Sesto Fiorentino bei Florenz vor, welches Eigentum des alten

Garibaldiners Major Garbi ist. Auf dem oben planierten Tumulus stand früher eine Festung, heute die Villa. Auf langer Treppe im Winkel steigt man in das bienenkorbförmige Grab hinab, welches — 10 Meter im Durchmesser und 5 Meter hoch — das grösste Grab dieser Art in Etrurien ist. Seines Inhaltes war es längt beraubt, als es vor Jahrzehnten entdeckt wurde. Die über der Thür eingeritzte Jahreszahl 1494 giebt vielleicht den Zeitpunkt der ersten Ausgrabung an. Dass Etruskische Gräber im Quattro- und im Cinquecento bekannt waren, können wir heute mit Sicherheit annehmen. Professor Petersen wies darauf hin, dass er schon vor Jahren den Beweis erbracht hatte, dass auch Michelangelo nach Etruskischen Wandgemälden gezeichnet hat. Professor Hülsen erläuterte eine merkwürdige Inschrift, deren Ergänzung ausnahmsweise auch dem Laien möglich sei. Dieselbe wurde vor kurzem beim Umbau des Klosters von S. Francesca Romana gefunden, welches bekanntlich als Forummuseum hergerichtet wird. Die Inschrift enthält unten in zwei vorne etwas verstümmelten Reihen die Buchstaben des Alphabets und darüber die Weihinschrift an den phrygischen Jupiter von Doliche. Professor Hülsen erläuterte diese und andere Inschriften mit einem Referat aus A. Dieterich's gelehrtem Nachweis, dass das Alphabet häufig als eine Art von Zauberformel gedient hat, ein Umstand, der sich nur aus dem Staunen barbarischer Völker über ein solches Mittel des Gedankenaustausches erklären lässt. Dr. Amelung legte eine Reihe von Serapis-Köpfen in Photographien vor und entwickelte ihre Grundzüge und Verwandschaft mit dem Zeuskopf von Otricoli. Er brachte damit den Nachweis, dass auch sie auf ein Werk des vierten Jahrhunderts zurückgingen und fand darin eine Bestätigung der allerdings ins fabelhafte verdrehten Ueberlieferung vom Ursprung des Serapis-Typus. Anschliessend an diesen Vortrag teilte Professor Lombroso eine ihm erst eben aus »Origenes gegen Celsus« bekannt gewordene Überlieferung mit, wonach Serapis zuerst in Naukratis dargestellt worden sei. *E. St.*

Rom. Für den Kongress ist zur Zeit noch nichts definitiv festgestellt als die kunstvoll ausgeführte »Tessera d'ingresso« (Eintrittskarte). Alles übrige ist noch mehr oder minder schwankend, doch wird wahrscheinlich der 16. April als Beginn der Sitzungen in Rom festgesetzt werden. Eigentlich sollte der Kongress am 21. April eröffnet werden. Der frühere Termin ist mit Rücksicht auf die deutschen Universitätsferien angenommen. Die Sitzungen werden etwa zehn Tage dauern, doch sollen die Kongressbesucher auch schon in Venedig und Florenz mit Festen begrüsst werden. Ausflüge, die den offiziellen Teil des Kongresses beschliessen, werden sich bis nach Neapel und Sizilien erstrecken. Die Vergünstigungen, welche den Kongressmitgliedern gewährt werden, sind nicht gering. In Rom werden ihnen die Staatssammlungen zwei Monate lang unentgeltlich offen stehen. Fürst Torlonia wird sehr wahrscheinlich die Villa Albano öffnen. Zwei Monate lang wird man auch in Italien — allerdings sicherlich nicht gerade angenehm — mit fünfzig Prozent Rabatt reisen. Die Beitrittskarte ist, wie bekannt, durch Einsendung von 12 Lire an das Centralkomitee in Rom zu erwerben. *E. St.*

WIEDERHERSTELLUNGEN UND FUNDE

Rom. Vor 12 Jahren war der Palazzetto der Farnesina de' Baullari in der Kunstgeschichte noch fast völlig unbekannt. Nur Letarouilly hatte den Palazzo »Linotte«, wie er ihn nach einem seiner letzten Besitzer nannte, in seinem Werk über die Gebäude Roms flüchtig behandelt. Heute haben wir über den anmutigen Palast der Hochrenaissance bereits eine eigene Litteratur. Domenico Gnoli (Arch. stor. dell' arte 1889 p. 393) nannte zuerst als Bauherrn den französischen Prälaten Thomas Le Roy und liess den Palast gegen das Ende der Regierung Leo's X. von Aristotele da San Gallo, dem Neffen Giuliano's, gebaut sein; G. Tomasetti (Bullettino della commissione archeol. comunale di Roma 1900, p. 321) gab die Münzen und Inschriften heraus, die sich ziemlich zahlreich bei der Restauration des Palazzetto gefunden haben; G. Clausse (Les San Gallo II, p. 169) suchte als Architekten Antonio da San Gallo nachzuweisen; G. Mollat endlich (Thomas Le Roy et le Palazzetto de la Farnésine à Rome, Rome 1902) schilderte eingehend auf Grund zahlreicher Dokumente die Geschichte des Erbauers der Farnesina und die wechselnden Schicksale des Palastes. Die Resultate aller dieser Forschungen gehen nicht sehr weit über das hinaus, was D. Gnoli uns schon vor langen Jahren gelehrt hat, und sie haben fast durchgehend seine Annahmen bestätigt. Die gefundenen Münzen tragen Wappen und Porträts der Päpste Innocenz' VIII., Alexander's VI., Julius' II. und Leo's X. Die entdeckten Inschriften besagen, dass Thomas Le Roy seinen Palast im Jahre 1523 baute: ME FIERI FECIT MDXXIII. Aber wie G. Mollat scharfsichtig ausgeführt hat, bedeutet das Jahr 1523 den Beginn des Baues und nicht das Ende, und da der Bauherr schon am 20. Oktober 1524 starb, so dürfte er den Palast nicht mehr bewohnt haben, den er in seinem Testament seinem Neffen Raoul hinterliess. Die seltsamen Klauseln dieses Testaments führten zahlreiche Prozesse herbei, die sich über mehr als ein Jahrhundert hinzogen und noch im Jahre 1683 nicht entschieden waren, als der Marchese Silvestri die Farnesina besass. Seit dem Jahre 1887 gehört der Palast, welcher zwischen dem Corso Vittorio Emanuele und dem Palazzo Farnese liegt, dem Municipio Roms und seine Restauration, welche dem Architekten Gui übertragen wurde, ist fast vollendet. Trotz der jahrelangen Arbeit und der hohen aufgewandten Summen hat die Restauration nicht ungeteilten Beifall gefunden. D. Gnoli, der zuerst die Geschichte des Baues klargelegt hat, erhob vor kurzem Protest gegen die nunmehr fast vollendete Wiederherstellung von Hof und Fassade des Palazzetto (La Tribuna, 30. Dezember 1901). Ob seine Vorwürfe berechtigt sind, mögen Berufene entscheiden. Jedermann aber wird sich freuen, dass der Stadt Rom einer der schönsten Paläste der Hochrenaissance erhalten geblieben ist, und dass seine Restauration zu so erfolgreichen Forschungen über seine Geschichte Veranlassung gegeben hat. *E. St.*

Dresden. Ein bisher unbekanntes, höchst interessantes *Jugendbildnis Ludwig Richter's* ist kürzlich im Ludwig Richter-Zimmer des Stadt-Museums zu Dresden aufgestellt worden. Es ist ein kleines Ölgemälde von der Hand seines Freundes Wilhelm v. Kügelgen, des Verfassers der berühmten Jugenderinnerungen eines alten Mannes, und zeigt den Meister im Alter von etwa 30 Jahren, mit frischem Gesicht und vollem, schwarzem Haar, bekleidet mit gelber Weste und rotem geblumtem Schlafrock. Das somit doppelt interessante Bild befand sich bisher im Besitz der hochbetagten Witwe Wilhelm von Kügelgen's und ist jetzt von ihrer Tochter, Fräulein Anna von Kügelgen in Stentz bei Zerbst, dem genannten Dresdner Museum überwiesen worden. — Es dürfte manchen interessieren, bei dieser Gelegenheit zu hören, dass in Dresden seit Jahren ein ansehnliches Gemälde von Ludwig Richter's Hand feil ist. Es ist das einzige, dem er in seiner Selbstbiographie eine längere Mitteilung widmet. Trotz mannigfacher Bemühungen des Besitzers, ein deutsches Museum für das Bild zu interessieren, und trotz des nicht zu hohen Preises findet sich kein Käufer für das interessante Gemälde. *∞*

Über die Mailänder Leonardo-Entdeckung schreibt uns Herr Dr. Gustav Frizzoni:

Die »*Madonna unter der Felsgrotte*« nimmt bekanntlich unter den wenigen Gemälden *Lionardo da Vinci's* eine hervorragende Stellung ein. Es ist ein Werk, dessen Berühmtheit unter anderem auch schon in der unzähligen Menge mehr oder weniger alter und mehr oder weniger guter Kopien ihre Bestätigung findet.

Bis auf den heutigen Tag blieb man bei der Meinung, dass die beiden ausgezeichnetsten Exemplare des genannten Werkes die sind, welche in den Sammlungen des Louvre in Paris und der Nationalgalerie in London sich befinden. Die Frage, welches dieser beiden Gemälde dem andern vorzuziehen sei, hat schon Stoff zu vielen Diskussionen gegeben. Und diese trugen nicht wenig bei zu der Erkenntnis lionardesker Eigenheiten, die in dem der Sammlung Franz I. entstammenden Werke im Louvre sich uns offenbaren, und die an demselben noch deutlicher zu Tage treten würden, wenn die Direktion der Galerie sich nur entschliessen könnte, dieses berühmte Meisterwerk einer klugen und erfahrenen Hand anzuvertrauen, die sich die Mühe nehmen würde, das Gemälde von jenen Restaurierungen zu befreien, die bis zu seiner Übertragung von der Tafel auf die Leinwand (in der Zeit der Restauration) an demselben vorgenommen worden waren.

Aber mag dem nun sein wie ihm wolle. Plötzlich meldet sich ein dem Mailänder Gerichtskörper angehörender Gelehrter, der die künstlerische Welt durch die Mitteilung von einer merkwürdigen Entdeckung in Aufregung bringt. Es handelt sich um die Auffindung einer bisher unbekannten Madonna in der Felsgrotte, in der Pfarrkirche des bei Mailand gelegenen Dorfes Affori. Das Werk soll das Urbild von Lionardo's Madonna unter der Felsgrotte sein, und der Entdecker sucht seine Behauptung sowohl durch ästhetische Auseinandersetzungen, als auch dadurch zu bekräftigen, dass er sich auf ein Dokument aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bezieht.

Diese Urkunde besteht in einer Botschaft der Maler Ambrogio de Predis und Lionardo da Vinci an den Herzog Ludwig den Schwarzen (Lodovico il Moro), in der sie ersuchen, dass die Schule von San Francesco in Mailand angehalten würde, ihren Verpflichtungen den beiden Künstlern gegenüber nachzukommen. Die Schrift wurde von dem Ingenieur Emilio Motta im Mailänder Staatsarchiv aufgefunden, und ist von ihm gegen Ende des Jahres 1983 im vierten Heft des 20. Jahrganges des lombardischen historischen Archives (Archivio Storico Lombardo) wörtlich veröffentlicht worden. Das Kunstwerk, von dem in der Urkunde gesprochen wird, ist ohne jeden Zweifel eine Madonna in der Felsgrotte mit zwei Engeln in einem Rahmen aus der Epoche, in der das Bild entstand. Der Wert des Ganzen ist auf achthundert Reichspfund (libre imperiali) taxiert.

Beschäftigen wir uns nun einige Augenblicke mit dem Inhalt der Urkunde, und sehen wir zu, welche Belehrungen wir aus ihr schöpfen können. — Vor allem giebt sie uns die Mittel an die Hand, festzustellen, welche Teile des Werkes von dem Meister selbst und welche von seinem Anhänger ausgeführt sind.

Aber sie giebt uns auch die Bestätigung dessen, was schon aus dem Gemälde im Louvre hervorgeht, nämlich dass »unsere genannte Darbietung, die von dem besagten Florentiner in Öl gemalt worden« (la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto florentino), dieselbe ist[1]), während die beiden Engel[1]) in London in ihren Mängeln sich als ein Werk des de Predis dokumentieren.

Ein anderer Teil der Urkunde handelt von der Beschwerde der Maler über die karge Bezahlung, die sie von der oben genannten Schule erhielten, und von der Bitte, dass man sie entweder geziemend befriedige oder ihnen, den beiden vorstellig gewordenen Künstlern, das Bild zurück zu geben.

Man sieht hieraus also, dass die Lösung dieses Falles sich in der Weise vollzog, dass die Haupttafel (tavola principale) von dem Urheber zurückgezogen wurde, wie sich denn auch aus dem Texte der Urkunde ergiebt, dass die zur Festsetzung des Preises gewählten Kommissare dem Gemälde einen Wert von mehr als 25 Dukaten nicht zugestehen wollten, während die Bittsteller 100 Dukaten verlangten und sich darauf beriefen, dass andere Personen das Bild zu diesem Preise kaufen wollten.

Es ist also nicht zu bezweifeln, dass infolge der fühlbaren Preisdifferenz das Gemälde Lionardo zurückgegeben wurde. Und es mag wohl dasselbe sein, das später als ein Stück der Privatgalerie des Königs Franz I. von Frankreich figurierte, in dessen Diensten der grosse Künstler gestorben ist.

Da nun aber die alten Führer von Mailand von einer Madonna in der Felsengrotte, in der Kapelle der Schule in San Francesco sprechen, und dieses Bild dem Lionardo zuschreiben, so ist anzunehmen, dass das Original durch jenes in gleichen Dimensionen gehaltene, jetzt in London befindliche Werk ersetzt wurde, bis auch es veräussert worden, um schliesslich in England wieder aufzutauchen. Das Werk mag von Ambrogio di Predis aber nicht ohne Unterstützung Lionardo's gemalt sein.

Aus allem geht hervor, dass also nur der mit vergoldeten Relieffiguren geschmückte Rahmen gelegentlich der Zerstörung der Kirche zu Grunde gegangen ist. Wir sind dadurch eines kostbaren Werkes der dekorativen Kunst beraubt worden, das unter der unmittelbaren Leitung des grossen Florentiners entstanden ist.

Stehen nun aber die Dinge derart, so können die Unternehmungen, zu denen der Entdecker der Madonna in Affori mit einigen Anhängern sich anschickte, nur unbesonnene genannt werden. Seine Auseinandersetzungen, dass man es in dem von ihm entdeckten Bilde mit jenem in der genannten Urkunde erwähnten zu thun habe, sind nicht sehr beweiskräftig. Und seine masslose Bewunderung für die Vollendung des Werkes ist ausschliesslich eine Frage des Geschmackes, der wir, dem Sprichworte treu de gustibus non disputandum, nicht folgen. Die Freude über die Entdeckung hat sicher dazu beigetragen, einige leicht erregbare Gemüter in allzuschnellen Enthusiasmus zu versetzen.

Trotzdem ist aber das Gemälde ein durchaus beachtenswerter Gegenstand. Es ist zweifellos eine der besseren Kopien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Man könnte sie fast eine zweite Ausgabe des Urbildes Lionardo's nennen, in der aber das durch und durch lionardeske Motiv des mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf den gegenüber stehenden jungen Johannes deutenden Engels unterdrückt worden ist.

Es ist schliesslich leicht, in dem Werke ein gewisses luineskes Gepräge zu entdecken, das sich über das lionardeske ausgebreitet hat. Es offenbart sich in dem weichen

1) Der Verf. will sagen, dass das Gemälde im Louvre mit dem identisch sei, von dem in der citierten Urkunde die Rede ist. (Der Übersetzer.)

1) Gemeint ist hier wohl die Madonna in der Felsgrotte mit einem Engel und dem jungen Johannes in der Nationalgalerie in London. (Der Übersetzer.)

Antlitz der Madonna wie auch in der Landschaft. Jedoch kann man sich deshalb nicht für berechtigt halten, das Werk dem Luini selbst zuzuschreiben, bei dem man eine gewisse Herbheit der Formen und ein dunkles, undurchsichtiges Kolorit gewahrt.

Wir wissen denen, die einen Vergleich der drei Gemälde wünschen, keinen besseren Rat zu geben, als sich mit den von Braun in Paris aufgenommenen Photographien der Werke des Louvre und der Nationalgalerie in London, und mit der von Enrico Bonomi in Mailand (Galleria Vittorio Emanuele 86) in Affori aufgenommenen Photographie des hier in Betracht kommenden Gemäldes zu versehen.

NEKROLOGE

Hamburg. Der in ganz Deutschland geschätzte Glasmaler Karl Engelbrecht, dessen Leistungen auf der vorjährigen Karlsruher Ausstellung wieder viel bewundert wurden, ist am 12. Februar gestorben.

PERSONALIEN

Berlin. An Stelle des verstorbenen Provinzialkonservators der Provinz Brandenburg, Bluth, ist Landbauinspektor Büttner zum Konservator ernannt worden.

WETTBEWERBE

Dresden. Das Direktorium der *Hermann-Stiftung* hat beschlossen, aus den Zinsen des Jahres 1901 bis 1902 2000 Mark zu verwenden zur Herstellung eines Tympanon-Reliefs am Portal der Kirche zu Hainsberg bei Tharandt. Zum Wettbewerb werden stiftungsgemäss aufgefordert sächsische oder in Ausübung ihrer Kunst in Sachsen lebende selbständige Bildhauer. Die Entwürfe sind bis zum 15. März 1902 nachmittags 3 Uhr im königlichen Albertinum, Dresden, Brühl'scher Garten einzuliefern. Die Bewerbungsbedingungen sowie ein Umrahmungsmodell in Gips sind beim Kastellan des Sächsischen Kunstvereins in Dresden zu entnehmen oder zu bestellen. Nach auswärts werden nur Verpackungsspesen berechnet.

DENKMÄLER

Budapest. Die Jury für das in Budapest zu errichtende Denkmal der Kaiserin Elisabeth hat drei Arbeiten für gleichwertig erachtet, woraufhin sich das Denkmalskomitee entschlossen hat, jeder dieser Arbeiten einen vollen ersten Preis von 10000 Kronen zuzusprechen. Da aber das Ergebnis nicht endgültig befriedigt, so soll um den Ausführungsentwurf nochmals konkurriert werden. Die Bildhauer der drei gekrönten Arbeiten sind Zala, Strobl und Telcs.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Für die Königliche Gemäldegalerie in Dresden ist ein Gemälde von dem 1901 verstorbenen Dresdner Maler Friedrich Preller d. J. angekauft worden. Es stellt das Grab Mosis dar und ist für Preller's von der heraischen Landschaftsschule herstammende Naturauffassung charakteristisch. Das Bild war in der vorjährigen Internationalen Kunstausstellung zu Dresden ausgestellt.

Eine Berliner kunstgewerbliche Ausstellung plant der dortige Verein für deutsches Kunstgewerbe zur Feier seines 25jährigen Bestehens im November dieses Jahres. Man denkt an eine kleine Schau erlesener Stücke, für die ein besonderer architektonischer Rahmen zu schaffen wäre.

VOM KUNSTMARKT

München. Am 10. März und folgende Tage versteigert Hugo Helbing eine sehr umfängliche Sammlung von graphischen Blättern aller Techniken und Zeiten. Erwähnt zu werden verdient insonderheit die reiche Abteilung von Stadtansichten und historischen Porträts. Der Katalog umfasst rund 3000 Nummern.

VERMISCHTES

Rom. Die soeben erschienenen Kataloge von Domenico Anderson sind in diesem Jahre besonders reichhaltig. Der bekannte Photograph hat im vergangenen Frühjahr und Sommer Italien von Neapel bis Venedig durchstreift und weit mehr als tausend neue Aufnahmen gemacht. In Neapel beschränkte sich seine Thätigkeit auf die Gemäldegalerie im Museo Nazionale, die zur Zeit unter Venturi's Leitung vollständig neu geordnet wird — ein Umstand, welcher Anderson besonders günstig war, da er alle Bilder ohne Rahmen in günstigster Beleuchtung aufnehmen konnte. Die Zahl der Aufnahmen hier beträgt fast zweihundert, doch wurden sie fast durchgehend auf das Formato Normale beschränkt; nur einige Prachtstücke, wie Bellini's Transfiguration, Tizian's Porträts Paul's III. u. a. wurden in mezzofoglio und foglio hergestellt. — In Rom hat Anderson vor allem die umfangreichen Freskencyklen der Engelsburg aufgenommen, ausserdem Skulpturen, Mosaiken und Gemälde in S. Maria del Popolo, S. Maria in Trastevere, San Prassede, im Thermenmuseum (Sammlung Boncompagni-Ludovisi) auf dem Kapitol, in S. Trinità dei Monti, in S. Maria in Valcella, im Palast der Penitenzieri (Pinturicchio) und im Palazzo Colonna. In Grottaferrata hat er die Fresken von Domenichino photographiert. — Sehr fruchtbringend waren die Arbeiten Anderson's ferner im Veneto. Er hat in Venedig selbst, in Castelfranco, in Conegliano, in Padua, weiter in Vicenza und vor allem in Verona teils schon Vorhandenes ergänzt, teils umfassende Serien von Neuaufnahmen hergestellt, die sich vor allem auf Gemälde erstrecken. Besonders reichhaltig ist die Sammlung von Neuaufnahmen in Verona, welche die vornehmsten Gemälde aller Kirchen, des Palazzo Arcivescovile und des Museo Civico umfasst. — Mehrere Wochen unausgesetzter Thätigkeit hat Anderson endlich auf Bergamo und Umgebung gewandt und hier in der Accademia Carrara, im Dom, in Santo Spirito, in S. Bartolomeo und S. Bernardino, ferner in der Cappella Suardi in Trescore Ausgezeichnetes geleistet. Nur ist zu bedauern, dass ihm infolge früherer Abmachungen mit Lokalphotographen die Aufnahme der Sammlung Morelli noch nicht gestattet werden konnte. — In der Brera endlich hat Anderson seine Sammlung ergänzt, in der Ambrosiana vor allem an den Handzeichnungen der Renaissance-Meister gearbeitet und ausserdem in den Sammlungen Scotti und Trivulzio die besten Bilder photographiert. Auch in diesem Jahre noch denkt Anderson seine Thätigkeit auf Rom, Venedig und die Lombardei zu beschränken.

E. St.

Schülerwerkstätten für Kleinplastik errichtet am 1. April der Bildhauer Albert Reimann in Berlin.

Von Leonardo da Vinci's Anatomia ist soeben der zweite Band nach dem in Windsor aufbewahrten Manuskripte in heliographischer Faksimile-Nachbildung erschienen. Die Herausgabe ist von Giovanni Piumati und Theodor Sabachnikoff besorgt.

Auctions-Katalog LXVI.



Donnerstag, 20. März u. folgende Tage

Sammlung A .....

Blätter zur Geschichte
Entwickelung und Blüthe der

Künstler-Lithographie

darunter die allerseltensten

— Inkunabeln —

der Versuchszeit in Deutschland, Frankreich, England u. a. Ländern, sowie reiche Werke und Hauptblätter von Menzel, Hosemann, Krüger, Bellangé, Charlet, Géricault, Marlet, Raffet, Vernet, Boilly, Daumier, Dévéria, Gavarni, Monnier, Granville, Philipon, Pigal, Traviès, Doré, Isabey, Ingres, Lami, Lemud, Grévedon, Mouilleron, Wiertz, Goubaud, Madou, Orlowsky u. A.
Kataloge mit 35 Abbildgn. Preis M. 1
bitten zu verlangen



Berlin W. 64, Behrenstr. 29a.

Wiener Kunst-Auction März 1902.

Sammlung Sr. Excell. des Grafen F. C. * * *

enthaltend **Kupferstiche alter und neuer Meister. Geschabte und in Farben gedruckte Blätter, Aquarelle und Handzeichnungen** 15. bis 19. Jahrhundert.
Darunter Blätter allerersten Ranges. Katalog auf Verlangen gratis und franko von

Gilhofer & Ranschburg in Wien I, Bognergasse 2.

Kunst-Versteigerung zu Köln.

1. Ausgewählte Gemälde alter Meister aus der Sammlung des *Grafen Hertzberg,* Staats- und Cabinets-Minister Friedrich d. Gr. († 1795) und aus dem Nachlasse Sr. Durchlaucht des Prinzen *A. zu Solms-Braunfels.*
   Hervorragende Arbeiten bester Meister aller Schulen des 15.—18. Jahrh. (123 Nummern.)
   Versteigerung zu Köln den 10. und 11. März 1902.
2. Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse Sr. Durchlaucht des Prinzen *A. zu Solms-Braunfels.*
   Vortreffliche kunstgewerbliche Arbeiten; Fayencen, Porzellane, Möbel, Gobelins, Einrichtungs-Gegenstände etc. etc. (760 Nummern.)
   Versteigerung zu Köln den 12.—14. März 1902.

Illustrierte Kataloge ad 1 sind zu 3 Mk., ad 2 zu 2 Mk. zu beziehen.
Nichtillustrierte gratis gegen Portovergütung.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Lieferung 8 der Alten Meister

ist soeben erschienen und enthält

57. Dürer, Selbstbildnis (München)
58. Caravaggio, Lautenspielerin (Wien)
59. Velazquez, Spinnerinnen (Madrid)
60. Velazquez, Prinzessin (Madrid)
61. Rubens, Jo und Argus (Dresden)
62. Bol, Jakobs Traum (Dresden)
63. Dou, Violinspieler (Dresden)
64. Metsu, Geflügelhof (Dresden)

Acht farbige Tafeln mit erläuterndem Text.
In Mappe Preis 5 Mark

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann,* Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.,* Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 18. 6. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Die jüngst vergangenen Wochen haben uns eine Reihe sehr interessanter Ausstellungen gebracht. Eine der interessantesten war die im »*Künstlerhaus*«, in der des kürzlich verstorbenen *Carl Ludwig* künstlerischer Nachlass vereinigt war. Fast 150 Bilder waren es, und unter ihnen waren wenige, die nicht Freude und Bewunderung erregten. Der Eindruck, dass dieser Meister Zeit seines Lebens bedeutend unterschätzt worden ist, war zwingend. Er stellte gewöhnlich Landschaftsbilder riesigen Formates aus, Schilderungen aus der Welt des Hochgebirges, die zwar ihres Gegenstandes wegen Beifall finden konnten, die aber in künstlerischer Hinsicht nicht gerade viel sagten. Sie hatten meist etwas Konventionelles und entbehrten des Persönlichen, ohne das ein Kunstwerk nie etwas bedeutet.

Auch hier fehlten Bilder dieses Schlages nicht. Aber die Zahl kleinerer mehr oder minder sorgfältig durchgeführter Naturstudien überwog doch sehr stark. Der Maler scheint es ängstlich vermieden zu haben, diese wohl durchweg vor der Natur fertig gemalten »Studien«, die man als »Skizzen« im landläufigen Sinne nicht bezeichnen kann, der Öffentlichkeit preiszugeben. Es ist sonst bekanntlich eine eigene Sache mit der Veröffentlichung nachgelassener Werke eines Künstlers; oft genug hat der Verstorbene guten Grund gehabt, seine Arbeit zurückzuhalten, und die Fälle sind nicht selten, wo das Ans-Licht-Ziehen derartiger Schöpfungen an Pietätlosigkeit grenzt. Hier ist das Gegenteil der Fall. Denn gerade diesen kleineren Bildern ist, wenn auch nicht ohne Ausnahme, eine so prächtige Frische der Empfindung und des Ausdrucks, eine so hohe Leuchtkraft der Farbe, ein so tiefes Gefühl für Stimmung, ein solcher Blick für das Malerische und ein so feines poetisches Empfinden eigen, wie wir es nur von unseren besten Landschaftern gewohnt sind. Die verschiedenen kleinen Darstellungen der Marienburg waren im Gegensatz zu der umfangreicheren, die gegen jene ganz abfiel, besonders bezeichnend, und Schilderungen, wie »Wolkenstimmung bei Miltenberg«, »Alte Stadt am Graben« nahmen den Blick des Beschauers ebenso unwiderstehlich gefangen, wie das malerisch hingelagerte »Schwäbische Dorf am Fluss« und das lieblich gemütliche »Süddeutsche Städtchen«! Ja, in der That: es lebt vielmehr wirkliche Grösse in dieser »Bergkapelle in Völz«, in diesem »Dinkelsbühl«, in diesem einsamen »Kirchhof« diesem durchsonnten Naturausschnitt »Kastanienbäume bei Meran« und dem »Alten Parkthor«, als in jenen aufdringlichen und durchweg recht langweiligen Riesenbildern. Es scheint hiernach, als wäre auch Ludwig an dem Übertragen ins Grosse gescheitert, wie so viele, als wäre die Kraft und Frische, die er seinen Naturstudien einzuhauchen wusste, bei der licht- und luftlosen Atelierarbeit spurlos verloren gegangen.

Was sonst gleichzeitig im »Künstlerhaus« zu sehen war, verschwand fast völlig; nicht der Zahl, aber der Güte nach. Nur zwei Gemälde ragten noch hervor, *Müller-Schönefeld's* grosses dekoratives Gemälde »Abendklänge« und das Bildnis des bekannten Mitgliedes der Transvaalregierung Wolmarans von *Therese Schwartze*-Amsterdam. Das erstere fiel auf durch leuchtende Farbenpracht und kräftige Stimmung, und durch freilich nicht sehr eigenartige aber höchst anmutige Komposition. Vor einer grosszügig erfassten bergigen, bewaldeten Landschaft sind zur Seite eines steinernen Brunnenbeckens zwei weibliche Gestalten gruppiert, von denen die eine, in zarte Gewänder gehüllt, mit leichter Hand die Saiten einer Harfe rührend, dasteht, während die andere den leise schwellenden Klängen zu lauschen scheint. Der Maler hat in der That die tiefe Stimmung eines schönen Sommerabends in ebenso schlichter wie eindrucksvoller Weise zum Ausdruck gebracht.

Als Meisterwerk allerersten Ranges, ohne Zweifel eines der besten Porträts, die im Verlauf der letzten Jahre überhaupt gemalt sind, muss Therese Schwartze's Arbeit bezeichnet werden. In Auffassung der sympathischen Persönlichkeit, wie in Technik und Durchführung der Malerei zeigt sich die gleiche Sicherheit; im Ton und in der Farbe ist dies Bild voll Abgeklärtheit und Geschlossenheit; breit und kräftig ist der feine, geistreiche Kopf gemalt, und nicht minder lebensvoll als er wirken die Hände. Die Schwierigkeit, die der schwarze Gesellschaftsrock der malerischen Darstellung bietet, ist dadurch, dass er mit dem tiefblauen Vorhang des Hintergrundes, ohne doch zu verschwinden, zusammengebracht ist, glänzend überwunden.

Dass *Rodin's* Einfluss in der Plastik gefährlich zu werden beginnt, zeigte deutlich eine im übrigen höchst anregende Ausstellung bei *Keller & Reiner.* Sie vereinigte die Arbeiten von vier Bildhauern, unter denen *Medardo Rosso*-Paris, ohne etwa der bedeutendste zu sein, eben durch seine übertriebene Rodin-Nachtreterei besonders auffiel. Damit ist der Zweck dieses Künstlers aller Wahrscheinlichkeit nach vollkommen erreicht, denn irgend einen anderen, als dadurch aufzufallen, dass er etwas recht Unsinniges oder wenigstens ganz Unverständliches ausstellte, kann er bei diesen »Schöpfungen« wohl kaum im Auge gehabt haben. Was soll man sagen zu der Art von plastischem »Porträt«, die Herr Rosso unter dieser Bezeichnung vorführt? Er hätte ebenso gut »Ziegenbock« oder »Kanonenkugel« oder irgend etwas anderes als Titel wählen können! Man stelle sich vor, dass jemand einen Thonkloss hergenommen und ihm so ungefähr eine Form gegeben habe, die man mit vielem guten Willen als die eines Kopfes ansehen kann, dass er dann an diesem offenbar beinahe »schlickerartigen« Kloss da, wo das linke Auge sitzen könnte, eine Tiefe eingedrückt und eine geringe Wölbung herausgearbeitet habe, dann rechts flüchtig mit einem Striche im Flachrelief einen Nasenrücken angedeutet, das rechte Auge vergessen und sich im übrigen um seinen Thonkloss nicht weiter gekümmert habe, und man hat das, was Madardo Rosso ein »Porträt« nennt! — Im übrigen scheint dieser Bildhauer eine eigenartige Vorliebe dafür zu haben, Sachen, die noch in den allerersten Anfängen stecken, in Bronze oder anderem echten Material verewigen zu lassen. Er liebt besonders lachende Gesichter und man bemerkt an seinen Arbeiten dieser Art, dass er das flüchtige Leben wohl *künstlerisch* zu erfassen versteht. Aber die Vorliebe für eine so plötzliche und so überaus flüchtige Erscheinung beweist doch, dass sein *plastisches* Empfinden recht schwach ist.

Der »Impressionismus« hat überhaupt in der Plastik nur ein sehr geringes Recht. Hier ist eine scharfe Grenze der Kunst des Bildhauers gegenüber der des Malers. Auch der Russe Prinz *Paul Troubetzkoy* arbeitet sehr malerisch. Aber er überschreitet jene Grenze nicht. Von Rosso kann man sagen, dass er in seinen Arbeiten hier und dort angeborenes Talent zeigt und weiter nichts, bei Troubetzkoy sieht man ausserdem immer gereiftes Können. Ihm bleibt die Form stets die Hauptsache; er sieht die Dinge durchaus mit dem Auge des Bildhauers. Seine Werke haben etwas Skizzenhaftes, aber fast nie etwas Unklares oder Verschwommenes. Wenngleich der Künstler augenscheinlich in der Hauptsache das Genre behandelt, wie man an den trefflichen Darstellungen der sitzenden Dame, des Reiters, der »Kuh auf der Weide« und vor allem des russischen Einspänners sieht, so zeigt er doch immer einen starken Sinn für das Wichtige der Erscheinung, und seine Arbeiten sprühen von Leben und sind voll sprudelnder Frische. Er ist Kleinplastiker, aber er wird niemals kleinlich; auch die umfangreicheren Werke, die man hier sieht, wie »Mutter und Kind«, sind nur Kleinplastiken in grösserem Format, und eben wegen dieses Formates erscheinen sie daher weniger vollendet.

Ganz andere Wege geht der Wiener *G. Gurschner,* der eine kleine Zahl von Büsten und ebenfalls Kleinplastiken ausstellte. Er erstrebt die Vereinfachung der Form, er liebt die glatten Bronzeflächen, die klar und scharf von einander absetzen. Seine Bildwerke haben viel Anmut und Eleganz.

Das weitaus Bedeutendste aber, was jene Ausstellung enthielt, rührte von *Stephan Sinding*-Kopenhagen her. Mit aufrichtiger Freude konnte man hier feststellen, dass seine vor etwa acht Jahren in Berlin schon ausgestellte Gruppe »Zwei Menschen« die grosse Bewunderung voll verdiente, die sie seiner Zeit allgemein erregte, und dass sie von ihrem Reiz für uns nichts verloren hat. Gerade in der Plastik sind seit jener Zeit wieder starke Wandlungen vorgegangen oder sie haben sich vorbereitet, aber dies Werk wird sie, wie alles Klassische, siegreich überdauern. Es ist bei aller Anmut der Komposition, bei aller reinen Grösse und Ruhe etwas in dieser Gruppe, das sie — wahrscheinlich allen Zeiten — stets »modern« erscheinen lassen wird; überwältigend spricht aus ihr ein wahrhaft grossartiges Schönheitsempfinden.

Kaum etwas anderes, das Sinding hier noch bot, konnte sich mit ihr messen. Freilich die »Gefesselte Mutter«, diese schöne geschmeidige Gestalt, die kniend mit auf den Rücken gebundenen Händen dem Säugling die Brust reicht, kommt ihr nah; die geniale, poetische Idee ist mit ebenbürtiger Kraft ausgeführt, und so der Mutterliebe ein ergreifender Hymnus gesungen worden. — Die mit finsterem Trotz vor sich hinblickende, ihren toten Sohn im Arm haltende »Barbarenmutter« sagt weniger; sehr schön aber ist die stürmisch bewegte kleine Reiterfigur »Walküre«. In ihr, wie in der grausigen Holzstatue »Die Älteste ihres Geschlechts« kommt starke Stimmung zur Geltung; das grosse Werk »Mutter Erde« dagegen befriedigt nicht. Sinding hat hier seinen allerdings wohl unüberwindlichen Vorwurf nicht bezwungen; die Arbeit lässt kalt trotz mancher Feinheit der Durchführung.

Bei *Paul Cassirer* bot sich Gelegenheit, *Walter Leistikow* auf neuen Bahnen anzutreffen. Seine neuesten Grunewaldbilder erinnern zum Teil an französische Werke, die sie aber keineswegs erreichen. Er ist hier weder in der Wahl der Motive noch in ihrer Bewältigung so glücklich wie früher; wenn auch in der »Villa im Grunewald« die Sonne trefflich wiedergegeben ist, so scheint doch z. B. die Farbe des roten Daches für die Wirkung des vollen Lichtes zu schwach, und über dem Ganzen liegt eine gewisse Unruhe. Das Bild hat etwas Hartes, die Luft hier, wie in einigen anderen Bildern, etwas Bleiernes. Aber, dass Leistikow nicht ruht, vielmehr auf neuen Wegen Neues sucht, das ist doch erfreulich, und man darf gewiss sein, dass er auch neue Ziele finden wird. So ist schon hier die Schilderung des »Herbstes«, und die aus dunklen Bäumen hervorlugende »Villa im Park« (oder ist das ein älteres Werk?) voll Poesie und voll Stimmung.

Das Beste seiner Bilder war diesmal ein Bild aus Skandinavien, die »Skären«, ein Werk, das in grosszügiger, machtvoller Weise jene eigenartige nordische Landschaft schildert, und in dem die Darstellung des Wassers nicht weniger gelungen ist, als die der Luft und des fern in feinen Tönen verschwimmenden Horizontes.

Fritz von Uhde war mit ausgereiften Arbeiten auf dem Plan erschienen. Vor allem die »Modellpause«, in der uns die Modelle zu einer »heiligen Familie« ausruhend vorgeführt werden, ist voll tiefer Stimmung und Abrundung, und dies mit Kühnheit und Breite hingestrichene grosse Bild giebt einen neuen Beweis von der monumentalen Kraft des Meisters. Einige kleinere Porträtstudien, Kinderköpfchen, und eine herrliche Scene »Am Fenster« verstärkten den Eindruck seines grossen Könnens, während der Wert der Gesamtausstellung durch einige meisterliche Schöpfungen des grossen *Sisley,* unter denen die romantische »Strasse nach Versailles«, die poesievolle »Waldlisière«, und die »Umgebung von Marly« hervorragten, durch einen herrlichen »Studienkopf« *Leibl's* und einen wunderbaren älteren *Liebermann,* »Die Kinderschule«, sowie durch eine neue Kleinplastik *Gaul's,* zwei nebeneinander dahintrottende Schafe, noch erhöht ward.

Neben solchen Darbietungen verschwand die jüngste Ausstellung bei *Eduard Schulte* durchaus. Die *Münchener Graphiker,* unter ihnen der tüchtige *Heinrich Wolff,* der fein empfindende *H. Völkerling* und andere gaben zwar Ausgezeichnetes, und neben *Michael* und *Anna Ancher*-Kopenhagen, die wieder einige sehr gute Werke gesandt hatten, verdient ein schlichtes Porträt des kürzlich verstorbenen Professors Albrecht Weber von *Thea Schleusener*-Berlin rühmende Erwähnung. Vor allem indessen ragte *Heinrich Zügel's* gewaltiges Gemälde »Sauhatz« hervor, eine Darstellung voll malerischer Grösse und Feinheit, voll sprühenden, packenden Lebens. In übrigen aber wurden die Schulte'schen Räume durch die Gruppe »Jagd und Sport« ausgefüllt, und die erwähnten trefflichen Kunstwerke verschwanden fast ganz gegen die grosse Zahl ihrer Darbietungen, die abgesehen etwa von einigen Arbeiten *Friese's, Kuhnert's* und *Wagner's,* den Jäger und Sportsman vermutlich mehr interessieren, als den Kunstfreund. *PAUL WARNCKE.*

BÜCHERSCHAU

Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben von Dr. *Karl Frey.* Berlin. Verlag von Karl Siegismund. 1899.

Von den etwa 600 Nummern umfassenden Briefen an Michelangelo, welche zum grösseren Teil noch niemals gedruckt worden sind, hat Frey in einem besonderen Bande 336 herausgegeben. Man hat ihm in Florenz für diese Veröffentlichung wenig Dank gewusst. Sonst in der Welt wird man diesen übel angebrachten Lokalpatriotismus der Florentiner Gelehrten wenig würdigen und dem Herausgeber der Gedichte Michelangelo's dankbar sein, dass er die Fülle seiner Erfahrung und den unermüdlichen Fleiss, welcher ihm eigen, auch auf die Herausgabe der Briefe an Michelangelo gewandt hat. Diese Briefe, welche vor allem Michelangelo's Aufenthalt in Florenz von 1516 bis 1526 in ein neues Licht rücken, geben über Lebensumstände, Arbeiten und persönliche Beziehungen des Meisters die wichtigsten Aufschlüsse. Leider fehlen wichtige Familienbriefe, und auch in der Freundeskorrespondenz bemerkt man grosse Lücken, weil Frey nicht Zeit fand alle Dokumente zu kopieren, die übrigens in wohlgeordneten Abschriften im Archivio Buonarroti vorhanden sind. Frey begleitet mit gewohnter Gewissenhaftigkeit die Briefe, soweit es nötig war, mit erklärendem Kommentar und giebt am Schluss des Bandes ein chronologisches Verzeichnis der Briefe, unter denen er besonders die noch nicht gedruckten zur Publikation ausgewählt hat. Nun wurden bekanntlich von Gotti, Symonds, Müntz u. a. zahlreiche Briefe aus dem Archivio Buonarroti im Auszug oder ganz publiziert. Da ist es zu bedauern, dass Frey sich nicht entschlossen hat, mit den ungedruckten Dokumenten die schon gedruckten in chronologischer Anordnung zu veröffentlichen. Der Wert seiner Ausgabe würde dadurch unendlich erhöht worden sein; es wären eben alle Briefe an Michelangelo, die wir nun auch heute mühsam an verschiedenen Orten suchen müssen, soweit sie der Forschung erschlossen, in einer Sammlung zusammengefasst gewesen. Das es nicht geschehen, ist umsomehr zu beklagen, als man sich nach Frey's Publikation in Florenz noch schwerer entschliessen wird, einen vollständigen Kodex der Briefe an Michelangelo herauszugeben. *E. St.*

Prof. Dr. P. Lehfeldt, Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten. Jena. G. Fischer. 1900. 199 S. gr. 8⁰. Mit 141 Textabb. Preis brosch. 4 M., geb. 5 M.

Der unlängst verstorbene Herausgeber der »Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens« hat es unternommen, in dem vorliegenden Bändchen eine Ergänzung zu den von ihm seit 1888 herausgegebenen Inventaren zu liefern. Der Verfasser hat den Titel »Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten« gewählt, und es vermieden, von »Thüringischer Kunstgeschichte« zu sprechen; mit Recht, denn einesteils hat Thüringen in der Kunstentwicklung nur eine bescheidene Stelle eingenommen, andererseits kam es dem Verfasser in erster Linie auf die heute noch in den thüringischen Staaten bewahrten Denkmäler an, und diese thüringischen Staaten umfassen heute teils weniger teils mehr Gebiet als in einer thüringischen, schliesslich von der sächsischen nie zu trennenden Kunstgeschichte behandelt werden müsste.

Das Buch trägt den Charakter eines Wegweisers durch die Inventare in stärkerem Masse als es für den Leser angenehm ist. Kurzen Einleitungen folgen zahlreiche, aber sehr knapp gehaltene Hinweise auf die einschlägigen Denkmäler. Das frühe Mittelalter bis zum Ende der romanischen Periode ist sehr kurz behandelt worden. Namentlich der Übergangsstil hätte eine eingehendere Würdigung verdient; entfaltet sich doch im 13. Jahrhundert in den dem eigentlichen Thüringen östlich und nördlich benachbarten Gebieten die Plastik und die Malerei zu einer Blüte, wie sie sonst in Deutschland nicht erreicht worden ist. Sehr mit Unrecht hat Lehfeldt von den eng zusammengehörigen Denkmalen der Malerei und Plastik dieser Periode jene dem romanischen, diese dem gotischen Stil zugewiesen.

Das Schwergewicht der Darstellung ist auf die Schilderung der Renaissance- und Barockperiode verlegt. Künstler-Individualitäten von grösserer Bedeutung treten eigentlich nur in der ersteren hervor, neben dem aus Franken gebürtigen Lucas Cranach der Architekt Nicolaus Gromann, Die Mehrzahl der Werke ist bescheideneren Charakters; erfreulich sind namentlich viele Arbeiten vorwiegend deko-

rativer Art. Leider giebt das Abbildungs- Material, das den »Bau- und Kunstdenkmälern« entlehnt ist und vorwiegend auf Zeichnungen beruht, oft nur eine ungenügende Vorstellung von den Originalen. *A. H.*

NEKROLOGE

Albert Bierstadt †. Bierstadt war 1830 in Solingen geboren, kam schon als kleines Kind nach Amerika, ging später zum Studium nach Düsseldorf und kehrte dann wieder in seine zweite Heimat zurück, wo er sich nach und nach einen beträchtlichen Namen gemacht hat. Er malte mit Vorliebe heroische Landschaftsbilder im Stile der alten Düsseldorfer.

Der Maler Felix Wichert ist, kaum 60 Jahre alt, in Berlin gestorben. Er stammte aus Tilsit und hat sich als Landschafter, Porträtist und Tiermaler bethätigt.

PERSONALIEN

Ludwig Beckmann, der Altmeister der Düsseldorfer Tiermaler, beging am 21. Februar in voller Schaffensrüstigkeit seinen 80. Geburtstag.

Graf Ferdinand Harrach, einer der angesehensten Maler Berlins, hat am 27. Februar seinen 70. Geburtstag gefeiert.

DENKMÄLER

Das Goethedenkmal in Rom ist nun endgültig Professor Eberlein übertragen worden. Dass davon die in Rom lebenden deutschen Bildhauer nicht erbaut sind, kann man ihnen nicht verdenken, um so mehr, als auch die deutschen Kunstfreunde mit einigem Missbehagen nach den bisherigen Denkmals-Leistungen Eberlein's sich vorstellen, in welcher Weise die deutsche Plastik für die Folge in der ewigen Stadt zur internationalen Schau gestellt wird. Dass aber, wie geschehen, eine Anzahl deutscher in Rom lebender Künstler einen förmlichen Protest in dieser Sache erlassen haben, wäre wohl als aussichtslos besser unterblieben; ganz abgesehen davon, dass es doch nicht recht schicklich ist, dem Kaiser Vorhaltungen darüber zu machen, bei wem er seine Geschenke anfertigen lassen soll.

Frederick Leighton hat jetzt in der St. Pauls-Kathedrale in London ein würdiges Denkmal erhalten, das der Bildhauer J. Brock geschaffen hat und durch Leighton's Nachfolger, Sir Edward Poynter, eingeweiht wurde.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Eine vorgeschichtliche Bildersammlung. Eine für die Kenntnis des vorgeschichtlichen Menschen höchst wichtige Entdeckung, eine ganze Sammlung von Tierbildern von dessen Hand, haben zwei französische Forscher, Dr. Capitan, Professor an der Schule für Anthropologie, und Abbé Breuil in der Dordogne gemacht. Die Ergebnisse ihrer mühevollen Forschungen teilte Dr. Capitan in der letzten Sitzung der Pariser Akademie mit. In der Dordogne in der Gegend von Eyzies befinden sich die »Grottes des Combarelles«, die einen 225 Meter langen, schmalen und dunklen Gang bilden; in einer Tiefe von 110 Metern zeigen sie eine sehr sorgfältige und mannigfaltige Ausmalung. 109 sehr klare Zeichnungen stellen folgende Tiere dar: ganze, nicht bestimmbare Tiere 19, pferdeähnliche 23, rinderähnliche 3, Bisons 2, Renntiere 3, Mammuts 14, Köpfe von Steinböcken 3, Köpfe von Soja-Antilopen 4, verschiedene Köpfe, besonders von Pferden, 36. Man hat ferner auch ein menschliches Gesicht zu erkennen geglaubt. Es sind mit schwarzen Strichen umrissene Zeichnungen, wie in der griechischen Vasenmalerei, aber meistens ist die Oberfläche vollständig mit rotem Ocker überzogen. Manchmal scheinen bestimmte Teile, wie der Kopf der Auerochsen, mit schwarz und rot überzogen gewesen zu sein, was eine bräunliche Färbung ergiebt. Bei einzelnen Tieren ist dagegen der Kopf schwarz und der hintere Teil bräunlich. Diese Kolorierung, eine wirkliche Freskomalerei, ist oft über die gezeichneten Striche hinaus angebracht; dann wieder sind die Striche auf der schon aufgetragenen Farbe gezeichnet oder durch Abschaben gewonnen. Manchmal hat der Künstler sich die Vorsprünge des Steins zu nutze gemacht, um bestimmte Teile des Tieres schärfer hervorzuheben. Diese Einzelheiten lassen sich besonders gut in der benachbarten »Font-de-Gaume-Grotte«, die nicht weniger reich an solchen Bildern ist, feststellen. Von den in dieser gefundenen 77 Tierdarstellungen sind: Auerochsen 49, unbestimmte Tiere 11, Renntiere 4, Hirsche 1, pferdeähnliche 2, Antilopen 3, Mammuts 2; dazu kommen noch einige geometrische und andere Ornamente. Dass diese Zeichnungen nicht etwa von Menschen unseres Zeitalters gemacht sind, ergiebt sich daraus, dass sie sich unter einer Stalagmiten-Schicht befinden, die das Werk von Jahrhunderten ist. Die dargestellten Tiere sind ferner deshalb aus früheren Jahrhunderten, weil Mammut und Renntier in Gallien nur im vorgeschichtlichen Zeitalter vorkamen. Zum erstenmal findet man auf Felsen Zeichnungen, die unbestreitbar Mammute darstellen; sie sind charakterisiert durch die sehr hohe Stirn mit Vertiefung in der Mitte und sehr gekrümmte Stosszähne, weiter sind sie gänzlich mit Haaren bedeckt und auch die Füsse sind bezeichnend. Der Rüssel ist bald gerade, bald nach rückwärts gekrümmt. Die Menschen, die diese Tiere gezeichnet haben (einige sind bis 2,50 Meter lang), waren Künstler von bewundernswerter Sicherheit. Die Ausführung ist so genau, dass man über die Bestimmung meist nicht zweifelhaft sein kann. Das Merkwürdigste der auf diesem ungeheuren Freskobild dargestellten Tiere ist ein Pferd, das bereits das demütige und ergebene Aussehen des dem Menschen unterjochten Tieres hat. Es ist das einzige Tier, dessen Körper mit Linien, Zeichen und rätselhaften Arabesken bedeckt ist.

(Tägl. Rundschau.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Die dreizehnte Ausstellung der *Secession* ist, nach der interessanten nordischen Episode der zwölften, wieder einmal ganz heimatlich. Wien und München sind die Hauptquellen. Freilich hat man einen wuchtigen *Böcklin* an die Spitze gestellt, die »Meeresstille« von 1887, aus dem Besitz des Herrn Ernst Seeger in Berlin, die vom Unterrichtsminister um 80000 Mark für die moderne Galerie erworben ist. Obwohl etwas nachgedunkelt, ist sie ein Prachtstück Böcklin'schen Humors und Kolorits. Eine Tritonin mit zwei Babys begrüsst lebhaft den herantretenden Gatten, der einen Seehund hinter den Ohren gefasst hält. Es ist aber auch ein kapitales Stück Auswendigmalerei, man merkt dies besonders an dem grösseren Kinde, dessen Unmöglichkeiten selbst für Böcklin stark sind. Aber was verschlägt das? Das Bild ist so sehr ein Ganzes und in dieser Ganzheit so urkräftig, dass ihm kein Einzelfehler schadet. Wie G. Floerke (»Zehn Jahre mit Böcklin«) gerade in jenem Jahre 1887 vom Meister schrieb: »Es ist eine Freude, Böcklin jetzt im Atelier zu sehen. Nur noch giudizio. Wie er so vor seinen grossen Bildern steht und abwägt: welche Dummheiten muss ich stehen lassen, um Anderes, Wertvolleres zu erreichen?« Ihm kam es hauptsächlich auf ein lebensvolles Gegeneinander der

Massen und Farben an; in solchem »Kontrast« liege der letzte Sinn eines Kunstwerkes. Dabei sagt er, eben bei Floerke: »Der Seehund, o, der wird ganz schön apfelartig. Ich habe mal als Schuljunge so einen Tornister gehabt, der steht mir ganz vergnügt und lebendig vor Augen.« Und über das wundersame, in so vielen Seebildern Böcklin's auffallende Schaumgekräusel: »Wenn ich das Wasser male, dann kommt mir allerlei, so Spielereien, von denen ich nicht mehr weiss, wann ich sie gesehen habe, die mir aber geblieben sind.« Und das Ergebnis ist dieses herrlich mannigfaltige Wellenspiel, an dem ein Seemann nichts auszusetzen fände. Unter den Wiener Beiträgen zur Ausstellung ist die Landschaft am interessantesten. *Rudolf Alt*, der sein neunzigstes Jahr vollendet, hat noch eine grosse hellgrüne Landschaft, die er voriges Jahr in Goisern bei Ischl gemalt hat, mit jenem merkwürdig hingetüpfelten Baumschlag, durch den er diesmal sogar die leibhaftige Sonnenscheibe sehen lässt, deren Licht eine Baumkrone ganz in Duft auflöst. Der Urgreis geht noch auf modernistische Neuheiten aus. Ein anderes Bild Alt's, von 1873, zeigt das Pantheon in Rom, mit meisterlich menagierten Schattenmassen und dem vielen zierlichen Detail seiner damaligen Hand. Andere Landschaften sind von *Klimt*, *Moll*, *Siegmund*, *Myrbach*, *Tichy*, *Nowak* etc. zu erwähnen; von Klimt auch eines seiner duftigsten Damenbildnisse, in einer Flut perlgrauer Volants, deren hellere Säume sich phantastisch umherschlängeln, und ein Panorama »Goldfische«, wo der Zauber des Halbtages in Wassertiefen um goldene Fische und blanke Nixen spielt. Aus München ist besonders der jugendliche Verein »Scholle« zu nennen, mit Bildern von *Münzer*, *Fritz Erler*, *Eichler* und anderen, die jedem Leser der »Jugend« geläufig sind. Adolf Münzer's grosses Gartenfest, in sacht dahin schwimmenden Dämmerungsfarben, mit etwas zu kurzen stämmigen Figuren, erinnert an Zuloaga und über diesen noch an Velazquez; sein Bild »Ammen«, aus Paris, mehr an Roll in seinem grossen Grundsteinlegungsbilde. Der Künstler schwankt noch, steckt aber voll Üppigkeit. Erler's Triptychon: »Die Pest« ist mehr eine jugendliche Kraftprobe, in Gelb und Rot, von ganz verschiedenem Stil des Mittelbildes und der Flügel. Seine weisse Dame am schwarzen Klavier, dünn auf ein Brett hingefegt, ist weit interessanter, mit seinem viererlei Weiss, zu dem noch ein fünftes durch das Schwarz bricht. Eine Nische ist mit neuen Sachen von *Franz Stuck* gefüllt, die aber nichts Neues sagen. Chic-Köpfe von jener arrangierten Dämonik, die auch an Lenbach und Kaulbach denken lässt; dann eine neue Version seiner »Furien«, die nicht mehr als schwere Kolosse zu Häupten des Verbrechers schweben, sondern mehr Boden unter den Füssen haben, die Wucht des ersten Wurfes aber vermissen lassen; dann seine Beethovenmaske in Gips. Unter den plastischen Werken steht übrigens die marmorne Nietzschebüste von *Max Kruse* (Berlin) voran. In ihrer scharfen Hagerkeit, mit gewaltigem Schnurbart und weit vorschattenden Augenbrauen, Haar und Stirne steil zurückfliehend, jeder Zug wie elektrisch gespannt, ist sie eine schauerliche, tragische Erscheinung. Die Behandlung allerdings mehr zierlich. Von Professor *Hellmer* (Wien) ist der grosse Globus für Nikolaus Dumba (†) ausgestellt, der als Geschenk seiner Gattin zum siebzigsten Geburtstage dienen sollte. Den prächtigen Bronzefuss der Erdkugel, mit vier Figuren (»Elementen«), ist wohl die temperamentvollste Arbeit des sonst eher zahmen Künstlers. Eine gute Idee hat *Luksch* (Wien), indem er weibliche Porträtstatuetten in Terrakotta macht, deren farbige Glasur die Toiletten eigentümlich zur Geltung bringt. Eine neue Erscheinung in der Skulptur ist Fräulein *Ilse B. Conrat* (Wien), Schülerin van der Stappen's, an den auch ihre lebensgrosse Badende schon durch die gebückte, möglichst vielseitig wirkende Stellung erinnert. Der persönliche Accent in der Formbehandlung meldet sich noch sehr schüchtern. Eine stolze Frauenbüste der Dame lässt solchen eher erkennen, doch wird er hier zu gewaltsam festgehalten. Von neuestem Kunstgewerbe wären besonders Professor *Josef Hoffmann's* Versuche mit Neuformung von silbernem Tischgerät zu erwähnen. Man begegnet da manchem Zuge strenger Logik, doch ist die Auffassung zu blechmässig, um eleganten Käufern sympathisch zu sein. Interessant ist ferner ein Gobelin der Geschwister *Rothansl*, in der echten alten Technik, auf dem Handwebstuhl gemacht, was in unserer Gobelinrestaurierschule (unter Frau *Leopoldine Guttmann*) fleissig geübt wird.

Auch der jugendliche *Hagenbund* ist nun mit seinem neuen Heim fertig und hat es mit einer überraschenden Ausstellung eröffnet. An der Spitze des Bundes stehen *Goltz* und *Lefler*, der Architekt ist *Josef Urban*. Lefler und Urban haben vor fünf Jahren das erste »secessionistische« Damenzimmer in Wien ausgestellt, in der ersten Ausstellung Hofrat *v. Scala's* im Österreichischen Museum. Dies mag die moderne Richtung der Gruppe kennzeichnen. Der »Hagen« hat sich in einem Teile der städtischen Markthalle hinter dem Parkring eingemietet und dieses Eisengefüge in einen niedlichen Putzbau umgestaltet. An der Fassade fällt besonders ein halbkreisförmiges, farbiges Flachrelief von *Wilhelm Hejda* auf, das mit seinem Grün und Gelb wie ein Plakat weithin wirkt. Hejda macht solche Flachreliefs nach seiner eigenen Methode, bei der ein zehn- und zwölffaches Polieren der im Material gefärbten Hart-Stuckmischung wesentlich ist. Er hat auch schon für Mailand solche Arbeiten ausgeführt. Das Relief um den Rundbogen des Hagen-Portals stellt die gerüstete Pallas Athena vor, welche die Künste schirmt und von herzuströmenden Volk bewundert wird. Alles Figurale ist grün, die Luft orangegelb, Schmuck und Geräte Gold, mit farbigen Glas-Cabochons. Das Ganze ist in schwebend nuancierten Farben gehalten und sehr originell. In der inneren Ausstattung, die an Altwien (Biedermaier) anklingt, kommen frische Einfälle vor, z. B. die Verwendung von grossen messingenen Reissnägeln zur Befestigung von Teilen der Vertäfelung. Als Hauptstück dient das merkwürdige Bild: »Die vier Eismänner« des in Dresden lebenden Österreichers *Karl Mediz*. Vier derbe, lebensgrosse Figuren heben sich von heller Gletscherlandschaft ab. Sie sind in Loden gekleidet, mit groben Modeströmpfen und Bergschuhen, frisch vom Ast geschnittene Bergstöcke in den Händen. Alle diese Dinge sind mit äusserster Naturtreue Masche für Masche, Faden für Faden gegeben; jedes Härchen an der blossen Haut ist zu sehen und jedes Blümchen in der bunten Alpenmatte, auf der die Vier stehen. Diese Mikroskopie erinnert an den Naturalismus der ersten Präraffaeliten, eines Holman Hunt und Ford Madox Brown, aber sie stört nicht, denn sie verschmilzt vollkommen zum Gesamteindruck. Das Ministerium hat das Bild für die moderne Galerie gekauft. Unter den Wienern sind die Landschaften von *Wilt*, *Ameseder*, *Kasparides*, *Konopa*, *Suppantschitsch* und *Hans Ranzoni* besonders hervorragend. *Germela* ist sehr geschickt im pariserischen Genre (spanische Tänzerinnen in Beleuchtungen à la Lunois), *Thiele* hat ein grosses Bild: »Die Helden«, mit lebensgrossen Akten, die trefflich studiert, aber zu zierlich gegeben sind, um ein inneres Bedürfnis nach Heroischem zu bezeugen. Sehr appetitlich sind die Porträts von *Ludwig Ferdinand Graf*, der das saubere altwiener Genre mit einer kühlen Modernität wiederzugeben sucht. Unter den Plastikern der Gruppe ist der Kleinmeister *Gurschner* obenan, der sich übrigens diesmal auch

an einem grossen Marmor versucht. Unter den Gästen sind noch die Tiermaler *Hayek* (Dachau) und *Hegenbarth* (München) zu loben; sie haben die Vorzüge der Zügel-Schule. *Ludwig Hevesi.*

Arnheim. Man ist hier bemüht, den Bau eines Museums für Kunst und Altertümer im Centrum der Stadt zu stande zu bringen.

Weimar. Die vom Enkel Friedrich Schiller's, Ludwig Freiherrn von Gleichen-Russwurm, hinterlassenen Aquarelle, Radierungen, Skizzenbücher und Studien sind nach dem letzten Willen des verstorbenen Künstlers in den Besitz des grossherzoglichen Museums in Weimar übergegangen.

Die Direktion des Suermondt-Museums in Aachen beabsichtigt für die Monate August bis Oktober eine Ausstellung alter Aachener Gemälde aus Privatbesitz zu veranstalten.

Die Münchener Secession hat ihre diesjährige Frühjahrsausstellung am 22. Februar eröffnet, sie umfasst rund 250 Nummern. In der plastischen Abteilung wird der Nachlass des zu früh verstorbenen Emil Dittler besonders auffallen.

VOM KUNSTMARKT

Ein Troyon für 7000 Pfund ist dieser Tage bei Christie in London verkauft worden. Der Preis wird als der höchste bezeichnet, der bisher in England für einen Troyon bezahlt worden ist; das Bild gehörte zur Sammlung William Waring, der es dem Künstler selbst mit 2000 Pfund bezahlt haben soll.

Eine bedeutende Gemäldeauktion findet vom 11. bis 13. März bei Rudolph Lepke in Berlin statt. Es handelt sich um den Besitz der Firma Fritz Gurlitt und um einige Nachlässe. Die besten Namen weist der reich ausgestattete Katalog auf.

Die Hofkunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin legt uns wiederum einen ihrer sorgfältig gearbeiteten, würdig ausgestatteten Kataloge vor (Nr. LXVI). Zum erstenmale in Deutschland wird damit eine in sich abgeschlossene Sammlung zur *Geschichte der Lithographie* zum öffentlichen Verkaufe gestellt. Der chronologisch geordnete Katalog beginnt mit hochinteressanten Original-Handschriften der *Familie Senefelder* und anderer der Erfindung der Lithographie nahestehender Personen; daran reihen sich die frühesten Versuche im Notendruck *(Carl Maria von Weber, André Offenbach)*, dann die ersten künstlerischen Versuche in München selbst und in *Berlin* durch *Wilhelm Reuter*, Zeichenlehrer der Königin Luise, welcher 1803 dort die erste lithographische Anstalt gründete und 1804 in Gemeinschaft mit *Gottfried Schadow*, *James Genelli, Niedlich, Bolt, Hampe*, *Weitsch* u. a. Berliner Künstlern die »Polyantographischen Zeichnungen« herausgab. An diese Versuche, unter welchen bereits vorzügliche Blätter sich befinden, schliessen sich die eigentlichen Inkunabeln der Zeit bis 1821 an (Nr. 131—560). Hier möchten wir die sieben Münchener: *Hauber, Klotz, Mayerhoffer, Seidl, Wagenbauer, Warenberger* und *Wintter* nennen, welche 1805—1807 die »Lithographischen Kunstprodukte« herausgaben, ferner *Falger, Hess, Mettenleiter, Mitterer, Quaglio, Rhomberg, Strixner* u. a. — In Berlin finden wir 1815 und 1816 die lithographischen Anstalten von *Klinsmann* und die des *Majors von Reiche* mit seinen Schülern, aus welcher später das Kgl. Lithhogr. Institut am Kriegsministerium hervorging. Auch in anderen deutschen Städten beginnen die frühesten Lithographischen Arbeiten bereits 1807, wie z. B. in Stuttgart mit *Schiller's Reiterlied* von *Ansfeld* und *Seele* bei J. G. Cotta. (Nr. 536). — Bei Nr. 561 gelangt der Katalog zur Blütezeit der Lithographie in Deutschland. Hier finden wir alle grossen und grössten Künstler der Zeit vertreten, ein Beweis, wie sehr von allen dieses bequeme, leichtwillige Ausdrucksmittel geschätzt und benützt wurde. Hervorragend vertreten sind *Theodor Hosemann* mit seinen entzückend liebenswürdigen, oft ganz leicht an die Karikatur streifenden Darstellungen aus dem täglichen Leben, seinen Soldatenscenen, seinen Illustrationsbildern, alle in Originallithographien, dann *Adolf von Menzel* mit fast hundert Nummern seiner wundervollen Arbeiten auf Stein, teils mit der Feder, teils mit Kreide gezeichnet, oder mit Pinsel und Schabeisen, woran sich noch über dreissig Nummern Holzschnitte reihen. Unter den österreichischen Künstlern nennen wir besonders *Kunike*, den Begründer der ersten lithograpischen Anstalt in Wien, ferner *von Aurach, Lanzedelly, Mössmer, Kininger, Fendi, Moritz von Schwind, die beiden Trentsensky, Maschek, Nepomuk Geiger, Höchle, Gauermann, Pettenkofer* u. a. Frankreich, das zweite Vaterland der lithographischen Kunst, ist in dem uns vorliegenden Katalog seiner grossen Bedeutung auch entsprechend vertreten. Zwei hochinteressante Blätter (1271, 1272) bilden den Anfang dieser Gruppe. Dieselben wurden 1806 und 1807 von zwei napoleonischen kunstliebenden Offizieren auf ihrer Durchreise in München bei Aloys Senefelder auf den Stein gezeichnet. Dann folgen 1273 und 1274, die beiden frühesten in Frankreich gedruckten Blätter von *Morel in Dijon*, beide datiert 1815, während man bisher die bei *Gabriel Engelmann* 1816 in Paris gedruckten Blätter als früheste französische Drucke ansprach. Nach dem Vorausgegangenen brauchen wir kaum zu sagen, dass in der nun anschliessenden Hauptepoche der französischen Lithographie alle Namen von Bedeutung vertreten sind, denen sich zum Schlusse die übrigen europäischen Länder anschliessen. Die Versteigerung beginnt am 20. März.

Eine amerikanische Bilderauktion. In der Mendelssohn-Halle in New-York wurde die Gemäldesammlung des Herrn E. F. Milliken versteigert, und dabei die höchsten Preise, die in New-York je gezahlt wurden, erzielt. Die 26 Gemälde der Sammlung realisierten 5200000 M. Die höchsten Preise waren: Tizian's »Porträt des Giorgio Cornaro«, früher in der Sammlung des Earl of Carlisle in Schloss Howard (169680 M., Käufer: Firma Durand Ruel, New-York); Corot's »St. Sebastian« (80500 M., Käufer: Cottier & Co.); Millet, Landschaft (33330 M.); Degas »Hinter der Scene« (24625 M.) und »Die Rennbahn« (20605 M.); Manet's »Fassade der Kathedrale von Rouen« (16160 M.), »Port de Boulogne« (28485 M.), »Der Raucher« (12525 M.); Daubigny's »Klippe zu Villerville« (22220 M.); Homer Martin, amerikanischer Künstler, »Westchester Hills« (21420 M.).

Bei Lepke wurden bei der Versteigerung der Gemäldegalerie A. W. folgende Hauptpreise erzielt: Eduard Hildebrandt's »Flachlandschaft am Weiher« (1856 gemalt und vom Künstler für sein bestes Bild erklärt) 8000 M.; Eduard Meyerheim, der »Strickunterricht« (1853 gemalt; durch Reproduktionen allbekanntes Bild) 6500 M.; Verboeckhoven, »Der Stierkampf« (1849) 5000 M.; Hans Gude, »Marine« (1873) 4020 M.

Amsterdam. Im Frühjahr veranstaltet die Firma Frederik Muller & Co. eine Auktion von mehreren wertvollen Bildern des verstorbenen Malers Jacob Maris.

VERMISCHTES

Eine monumentale Publikation über die Stephanskirche in Wien hält Professor Franz Wickhoff für ein dringendes Bedürfnis und wendet sich mit diesem Wunsche in der »N. Fr. Pr.« an die Öffentlichkeit. Er meint: »Nie-

mals könnte ein solches Werk erfolgreicher durchgeführt werden, als eben jetzt. Baurat Julius Hermann ist ein gründlicher Kenner der Kirche; wenn er an die Spitze eines solchen Unternehmens tritt, wird er seinen Namen dauernd mit der Geschichte der Kirche verbinden. Die Forchungen über die Kirche, die jetzt verzettelt veröffentlicht werden, finden eine Vereinigung; die Schätze an mittelalterlicher Plastik, jetzt völlig unbekannt, kämen an das Licht, und für Arbeit und Bethätigung wäre für Jahre hinaus gesorgt. Endlich wirkt ein solches Werk auch konservierend. Man zerstört nicht gerne, was man eben sorgfältig durchforscht, gezeichnet und beschrieben hat.« Die letzten Worte beziehen sich auf die Verschönerungspläne, die man derzeit mit dem Stephansdome vor hat und die den unmittelbaren Anlass zu Professor Wickhoff's Auslassung gegeben haben.

Der Kaiserpalast Diocletian's in Spalato soll — so besagt eine schier unglaubliche Zeitungsmeldung — vom österreichen Fiskus an private Unternehmer verkauft werden. Ob auf Abbruch oder um einer Variétébühne Platz zu machen (wie in Verona), wird dabei nicht gesagt. Jedenfalls wäre diese Methode die einfachste Lösung aller Schwierigkeiten der Denkmalspflege.

Zur Weltausstellung in St. Louis 1903 lädt die Zuschrift eines dortigen Landsmannes die deutschen Künstler ein. Nach seinen Mitteilungen zu schliessen, wird die Ausstellung in künstlerischer Beziehung nicht nur alle ihre Vorgänger übertreffen, sondern auch durch die Kauflust der Amerikaner die Beteiligung als sehr lohnend erscheinen lassen.

Zu Wandmalereien für den neuen Berliner Dom sind ausser A. v. Werner, der die Mosaikbilder der Seligpreisungen für die Kuppel entworfen hat, die Maler Lessing, W. Friedrich und A. Hertel berufen worden. Lessing wird Bilder aus der Apostelgeschichte für die vier grossen Zwickel unterhalb des Kuppeltambours malen, Friedrich die Decke über der Orgelempore mit drei biblischen Gemälden füllen und Hertel in dem oberen Umgang der zur Kaiserloge führenden Treppe neun Landschaften aus Palästina ausführen.

Ein germanisches Museum in Amerika wird gegenwärtig geplant und mit solchem Eifer betrieben, dass die Ausführung bestimmt zu erwarten steht. Die Harward-Universität zu Cambridge im Staate Massachusetts will das Museum errichten, das die Kulturentwickelung der germanischen Rasse in ihren Kunst- und Gewerbe-Denkmälern von den Tagen der Vikinger bis auf unsere Zeiten wiederspiegeln soll.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 19. 20. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS NEW YORKER KUNSTLEBEN

Von Clara Ruge in New York

Noch mehr als für alle anderen Genüsse des New Yorker Lebens, ist die »Saison« für die Darbietungen der bildenden Kunst eine kurze und übermässig bedrängte; so dass, wer den gestellten Anforderungen gerecht werden will, sich durch die Genüsse, welche Oper, Theater, Konzerte, Gesellschaften und Kunstausstellungen bieten, kaum durchwinden kann. Daher die Oberflächlichkeit in allem, daher die Spaltung der Gesellschaft in so viele kleine Gemeinden, deren jede einer oder höchstens zwei Richtungen des Interesses folgt. Diese höchst unrepublikanische Klasseneinteilung, bei welcher für die bildende Kunst nur ein kleiner Bruchteil des Publikums übrig bleibt, ist einer der Krebsschäden unseres Lebens, welcher einer Durchdringung des Kunstgefühles in die weiten Schichten der Bevölkerung im Wege steht.

Im Oktober fängt die New Yorker Theatersaison an, im November — dies Jahr ausnahmsweise erst im Dezember — die Opernsaison, Konzerte nahmen auch ihren Anfang erst gegen Weihnachten; die eigentliche Kunstsaison beginnt aber erst nach Neujahr. Einige Vorzügler, so die Ausstellung des »Watercolorclub« und kleinere Privatausstellungen in den Kunstsalons der 5. Avenue wagen sich wohl im November und Dezember hervor, aber der Haupttross der Kunstausstellungen kommt im Sturmschritt im Januar angesaust, dann jagt in dem Kunstgebäude der »American Artists« eine Ausstellung die andere, denn seit die Akademiker ihr Gebäude verkauft haben, ist dies der einzige Ausstellungspalast für grössere Zwecke und selbst die früheren Gegner, die Akademiker, müssen jetzt hierher zu Gaste kommen. Mit Ende April spätestens muss das ganze Repertoire von Jahresausstellungen erledigt sein. Die heissen Sommermonate sind hierzulande eine unmögliche Zeit dafür. So bleiben also ganze vier Monate für die Ausstellungen. Früher, als die Academy ihr eigenes Gebäude besass, hielt sie eine kleine Herbstausstellung — um die Weihnachtszeit — und eine grosse Frühjahrsausstellung im März und April — die gewöhnlich mit derjenigen der »American Artists« gleichzeitig fiel. Diese sind unsere Secessionisten. Die Jungen wurden den Herren Akademikern zu modern und zur Zeit da der französische Einfluss des Impressionismus hier eine sehr rege Nachfolgerschaft zeitigte, befahlen die gestrengen, etwas altmodischen Herren von der Academy den Stürmern und Drängern ihr Haus zu verlassen. Nachdem diese sich einige Jahre in einer kleinen gemieteten Galerie für ihre Ausstellungen beholfen hatten, vereinigten sie sich mit den Architekten und denjenigen Kunststudenten, die ebenfalls nicht mehr unter den Fittichen der Akademiker studieren wollten, und mit Hilfe der Vanderbilts und anderer Geldmatadoren ward für die drei Gesellschaften »The American Artists«, »The Architectural League« und »The Art Students League«, welche miteinander »The fine Art Society« bilden, der Kunstpalast an der 57. Strasse erbaut — woselbst die Akademiker nun, während die anderen Gesellschaften die Räume gerade entbehren können — *auch* ihre Ausstellung halten, nur *eine* im Jahr, seit sie *obdachlos* sind! Man verkaufte das weniger in der Architektur, als durch schön eingeteilte Innenräume sehr anmutige Gebäude, um ein grösseres in dem neuen Teile der Stadt auf den Cathedralheights, wo auch die Columbiauniversität steht, zu erbauen. Aber — weiter als zur Erlangung des Grundstückes haben derzeit die Mittel nicht gelangt und man tröstet sich damit, dass heutzutage die Gegend doch noch eine zu entlegene ist, bis das Centrum der Stadt, nachdem die neue Untergrundbahn eröffnet sein wird, nördlicher gerückt ist. De facto aber hat die Academy mit Verkauf ihres Gebäudes und Einstellung einer Ausstellung und Abhaltung der andern im Gebäude der einst ausgewiesenen und jetzt mächtig herangeblühten Jungen, diesen die Führerschaft im Kunstleben New Yorks vollständig abgetreten. Sie sind inzwischen auch gereift, haben sich die Hörner abgelaufen und in ihren Ausstellungen findet wohl jede neue Richtung, die ernst zu nehmen ist und tüchtige Vertreter hat, noch immer Aufnahme, aber für jede neue Unart sind sie nicht mehr zugänglich, was schon daraus hervorgeht, dass die allerradikalsten aus ihrer Mitte sich schon wieder abgesondert haben und die Gesellschaft der »Ten American Artists« gebildet haben, die eigene Ausstellungen veranstaltet, — bei deren Anblick es einem manchmal sonderbar zu Mute wird! — Aus *der* Nachfolgerschaft Manet's, welche übersieht, dass dieser eminente französische Meister, trotz seiner

wunderbaren koloristischen und atmosphärischen Wirkungen, ein vorzüglicher Zeichner war, der nur auf diese Meisterschaft seine kühne Handhabung des Pinsels aufbauen konnte, — rekrutieren sich die »Ten American Painters.« Aber nicht nur die Formenwelt scheint ihnen jeder deutlichen Erscheinung zu entbehren, auch in der Farbe sind sie ihrem grossen Meister untreu geworden. Sie sind unwahr und höchst manieriert.

Ein neues Kunstcentrum, welches ganz besonders dem bisher ziemlich obdachlosen Kunstgewerbe förderlich ist, haben wir im »National Arts Club« zu begrüssen. Daselbst werden seit zwei Jahren allmonatlich Ausstellungen veranstaltet. Dieses Jahr wurden wir zuerst dahin geladen, um ein mächtiges Votivfenster zu bewundern, welches John La Farge, der Präsident der »Society of American Artists« gemalt hat. Es stellt die Weisheit dar, welcher Jugend und Alter huldigen. Dasselbe war im Auftrage einer Unitaner Kirche in Massachusetts gemalt und im Stil der frühen Renaissance gehalten. Zunächst folgte eine Ausstellung des »Women's Art-Club«, der manche recht tüchtige Leistungen brachte, dann ward die ganze kunstgewerbliche Kollektivausstellung, durch welche der Klub auf der Pan-Amerikanischen Ausstellung in Buffalo vertreten war, in seinen Räumen aufgestellt. Sie umfasste Töpfereien, Kunsttischlerarbeiten, Lederarbeiten, Bronzen u. s. w. Hierauf folgte im Januar eine Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände, darunter Entwürfe für farbige Glasfenster von La Farge, N. Shean Locke und E. S. Sperry, Entwürfe für Kircheninterieurs von Lamel Harris, für kirchliche Statuen und Reliefs von Bildhauer C. French und Joseph Sibbel, und religiöse Figuren auf Kacheln von Charles Volkmar. Eine reiche Sammlung von Stickereien für kirchliche Zwecke gehörte auch zum Interessantesten der Ausstellung, deren Hauptstück jedoch ein Votivfenster bildet, welches die Brüder Lamb ausgeführt haben und welches die kämpfende und triumphierende Kirche darstellt. Es dürfte auch in Europa nicht unbekannt sein, da es auf der Pariser Weltausstellung 1900 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet ward.

Derzeit findet eine Ausstellung der »Municipal Art Society« statt, welche sich die Verschönerung der Städte zur Aufgabe gestellt hat. Unter den Ausstellungsobjekten nehmen besonders die Pläne von J. Lindenthal, derzeit Brückenkommissar der Stadt New York, das allgemeine Interesse in Anspruch. Sie zeigen die von ihm projektierte, riesenhafte und doch graziöse Hängebrücke über den Hudson bei New York. Andere Entwürfe stellen die projektierte Brücke über den Potomac in Washington, welche zum Andenken des gemordeten Präsidenten William Mac Kinley errichtet werden soll und für welche ein Wettbewerb ausgeschrieben worden ist. Schmiedeeiserne und bronzene dekorative Objekte zur Verschönerung öffentlicher und privater Bauten nehmen einen grossen Teil der Ausstellung ein.

Von den eingangs erwähnten Ausstellungen liegen die des N. Y. Watercolorclub und der Academy of Design bereits für diesen Winter hinter uns, die der Architectural League steht jetzt den Besuchern offen und nach deren Schliessung werden die Räume der American Fine Arts Society, der Water Color Society überlassen werden, welche hauptsächlich aus den in Wasserfarben arbeitenden Mitgliedern der Academy besteht und früher ihre Ausstellungen im Academy-Gebäude hielt. In den letzten Märztagen wird dann die grosse Ausstellung der »American Artists« eröffnet, welche bis Ende April zugänglich bleibt, das ist heutzutage die grossartigste Kunstausstellung New Yorks.

Von den bereits stattgehabten Ausstellungen kann die des N. Y. Watercolorclub in einer kurzen Übersicht wie diese füglich mit wenig Worten abgethan werden. Der Watercolorclub ist ursprünglich eine Gesellschaft, die sich ausschliesslich aus Anhängern des Impressionismus gebildet hatte. Der geniale Childe Hassam, dessen Strassenbilder von kecker Auffassung und kühner Technik ihn in die vorderste Reihe der hiesigen Modernen stellen, kann als der Begründer bezeichnet werden, aber längst nicht alle seine Anhänger standen nur annähernd auf einer Stufe mit ihm. Vielen diente die buntscheckige Palette des Impressionismus als Deckmantel des Nichtkönnens auf zeichnerischem Gebiet. Heute, da der Impressionismus nicht mehr die neueste Mode darstellt, möchten viele ihre Naturempfindung mit dieser ändern — und da müssen nun gar manche jetzt bekennen, nicht zu *können,* was sie einst vorgaben nicht zu *wollen.* Der Impressionismus war dies Jahr ganz aus der Ausstellung des Watercolorclub verschwunden. Statt dessen machte sich der Dilettantismus sehr breit.

Die Ausstellung der »Academy« war eine sehr gediegene in diesem Winter. Die Grenzen der »Alten« und »Jungen«, der Akademiker und »American Artists« sind heute längst verwischt. Die Academy ist bedeutend liberaler geworden, und wie schon früher erwähnt, die American Artists haben die Linie für neue Elemente auch straffer gezogen. William M. Share, einst ein Hauptgegner der Academy und Gründer der American Artists, sowie langjähriger Präsident dieser Gesellschaft, welcher derzeit John La Farge präsidiert, gehört jetzt zu den Mitgliedern der Academy. Der derzeitige Präsident der Academy ist ein Deutsch-Amerikaner, Frederick Dielmann, auch der erste Preis — Clarke-Preis — ist in den letzten Jahren mehrmals an Deutsche verliehen worden, so z. B. vorletztes Jahr an Charles Schreyvogel für ein äusserst lebensvolles Reiterbild aus dem Westen; früher herrschte die Gepflogenheit Künstler deutscher Abkunft zurückzustellen, aber der Naturalismus fängt an auf dem Kunstgebiet glücklicherweise abzusterben. Wenn ich übrigens erwähne, dass diese letzte Academy-Ausstellung eine gediegene ist, so darf darunter nicht verstanden werden, dass sich Gemälde von ganz phänomenaler Bedeutung darin befänden. Nein, davon keine Spur! An Phantasiereichtum ist überhaupt in unserer Kunst kein Überfluss. Die jetzt beliebte symbolistische Richtung findet — mehr

unter den American Artists — einige Vertreter; aber meist dokumentiert sich diese auch nur im Einzelfigurenbilde. F. S. Church, der die Naturkräfte durch weibliche Figuren von viel Grazie in der Linienführung zu symbolisieren liebt und sie mit den verschiedensten Tieren umgiebt, hat diesmal den Eulen und Bären, die er schon oft in seine Darstellungen einbezog, Valet gesagt. Seemöven, in deren Mitte sich eine Jungfrau des Meeres in kühler Flut erquickt und Wölfe, die ein Waldweib geleiten, haben diesmal seinen Pinsel inspiriert. Im übrigen aber sind es Landschaft und Porträt, die zu den besten Bildern Gelegenheit gaben. Da ist Van Boskerk mit seinen ungemein reizvollen Wald- und Feldgemälden, F. K. M. Rehn bringt Seestücke, die zwar *nur* den Ozean darstellen ohne Küste, ohne Schiff, aber eben *den Ozean* in seiner einsamen Allgewalt, dann Robert C. Minor, der Landschaften malt von ungemein tiefgesättigter Farbenpracht, Wälder, die an die Barbizonschule mahnen. Er wird neuerdings durch den in ähnlichen Tinten arbeitenden George H. Bogert durch noch kräftigere Technik übertroffen. Bogert erinnert oft an Diaz. Ferner darf George Iness jun. nicht vergessen werden, der mehr und mehr die wundersame Palette seines berühmten Vaters entdeckt, Leonard Ochtman, der Bilder von liebevoller Beobachtung von See und Land uns bietet. Irving Conse, der ganz Franzose ist und zwar Plainairist, aber nicht die grelle Sonne, sondern das Dämmerlicht, wenn das Tagesgestirn sich senkt und das Abendgestirn aufsteigt, sich wählt, um die feinen Reflexe jener Stimmungen auf ein stilles Dorf und seine Bewohner, oder auf einen einsamen Küstenstrich wiederzugeben, Walter L. Palmer, der das Sonnenlicht auf der schneeigen Landschaft oder dem halbgefrorenen Teich mit virtuoser Naturwahrheit wiederzugeben weiss, H. W. Ranger, der die herrliche Glut in unserer Herbstlandschaft zu seinem grünblauen Himmel ganz prachtvoll zu stimmen weiss und dessen rostfarbene mächtige amerikanische Eichbäume mit jeder deutschen Eiche die Konkurrenz aufnehmen können, und W. Meritt Post, dem auch unser vielfarbiger amerikanischer Herbst die Sujets für feingestimmte Landschaften liefert. Sie alle, aus vielen andern, die in einem ausführlicheren Bericht Erwähnung finden müssten, will ich als unsre bedeutendsten Landschafter, die in der Akademieausstellung vertreten waren, herausgreifen, dazu noch zwei Junge von deutschem Blut, die nach manchem Kampf seit kurzem hier zu Ehren gelangt sind: Edward Potthast, ein Freilichtmaler, der ungemein scharf und klar beobachtet und auf einer farbenkräftigen aber hellen Palette für Menschen, Tiere und Landschaften mit genialer Kraft die richtigen Töne zu finden weiss — und dann wieder in Symbolismus und feiner Stimmungsmalerei sich zu versenken versteht, wie sein ungemein poetischer Elfentanz vor wenig Jahren uns kund that. Der Mondschein auf der nächtlichen Waldwiese, welcher sich in weiblichen Körperlinien auflöste, ein mir unvergessliches Bild! — Dann Albert Groll, der junge Münchner, dessen an Corot gemahnende Landschaften, voll unendlichen zartem Farbenreiz, wir dies Jahr auf den Ehrenplätzen der Ausstellung fanden, nachdem ihm Jahre lang die Anerkennung seines bedeutenden Talents versagt blieb. —

Im Porträtfache und im Figurenbilde überhaupt — grosse Kompositionen fehlen — seien erwähnt: Henry Mosler, der in Frankreich gereifte, aber von deutschem Gemüt durchhauchte Genrebilder aus dem amerikanischen ländlichen Leben und aus dem der Normandie bringt, Caroll Beckwik, derzeit der beliebteste hiesige Porträtmaler in der Gesellschaft, der scharf charakterisiert, aber doch nie karikiert, dem aber Frederick Naegele gewaltig Konkurrenz machen würde, wenn er nicht meistens vorzöge, statt Bildnissen Studien zu malen, die aber doch Porträts sind. Er verfügt über eine ungemein warme Palette und seine Technik ist sehr einfach, daher die Farbe durchsichtig und klar. Junge Frauen und Kinder malt er mit Vorliebe und trifft den Ausdruck der »Madonna« in seinen jungen Müttern ganz vorzüglich. Jedes junge Weib mit dem Kind im Arm gestaltet sich ihm zu einer modernen Madonna — obgleich er ihnen diesen anspruchsvollen Namen nicht beilegt. — Ein höchst charakteristischer Maler ist Harry Roseland, der uns in der letzten Akademieausstellung, sowie bei allen früheren Gelegenheiten in das Leben unserer dunkeln Mitbewohner einführte. Mit ungemeinem Farbensinn und sehr viel Humor weiss er Scenen aus dem Leben der dunkeln Rasse darzustellen, die er gern mit einem schönen, jungen, blonden Weib — seiner eigenen Frau — konterfeit. »Bei der Kartenlegerin«, »die Wahrsagerin« u. s. w. sind von ihm bevorzugte Sujets. De Cost Smith hingegen zeichnet sich durch Scenen aus dem Leben der Indianer des Westens aus, die er mit ungemeiner Lebendigkeit darstellt. — Als religiöser Maler wäre wohl nur Elliott Daingerfield zu nennen. Clara Mc. Chesney darf nicht übersehen werden, als eine der trefflichsten unter den Genremalerinnen. Charakterköpfe oder Scenen aus dem Bauern- oder Proletarierleben sind ihr Feld. Sie verfügt über eine virtuose kräftige Technik, die durchaus nicht die Damenhand verrät. Ferner gehört es sich wohl, dass ich Irving R. Wiles gedenke, da er sehr beliebt ist als Porträtmaler. Er besitzt auch eine höchst elegante Malweise und wird all den schönen Stoffen und Juwelen, die seine hohen Protektorinnen tragen, gerecht — aber die Seele vermisst man. Freilich besitzen auch nicht alle seine Modelle aus den Multimillionärskreisen eine solche. In der letzten Akademieausstellung war er übrigens nicht durch eine Dame der Plutokratie, sondern durch das Bildnis einer unserer beliebtesten Schauspielerinnen, Julia Marlowe, vertreten, — deren Reizen er aber kaum gerecht geworden ist. — Die kommende Watercoloraustellung wird zum grossen Teil von denselben Malern beschickt werden, sofern sie in Wasserfarben arbeiten. Auch die Ausstellung der American Artists bringt fast dieselben Namen. Man hat ja schon daran gedacht, beide Gesellschaften, da sie nicht mehr antagonistisch sind, zu vereinigen. Allerdings, verschiedene bedeutende Künstler, die nicht in der Academy aus-

stellen, werden auch noch vertreten sein. So der Präsident John La Farge, — der hauptsächlich kirchlich dekorative Gemälde malt, der geniale E. H. Blachfield, der bedeutende Landschafter George de Forest Brush, Kenyon Cox, Wm. A. Coffin, George W. Mowbray u. s. w. Aus den Mitgliedern der Society of American Artists rekrutieren sich auch die Professoren der Art Students League. Diese Kunstschule ist eine Vereinigung von Studenten, *die sich selbst ihre Lehrer wählt.* Derzeit steht sie zuvörderst unter den amerikanischen Kunstschulen.

Die Ausstellung der Architectural League, die derzeit offen ist, umfasst 850 Nummern und unter diesen sind nicht nur die Pläne und Ansichten für öffentliche und private Gebäude vertreten, sondern ein ganzer Saal ist den Entwürfen für Votivfensterfriese und andere dekorative Malereien gewidmet. Die drei kleinen Säle gehören dem Kunstgewerbe, das jüngst unter der Aegide der Architectural League emporzublühen begann. Durch alle Säle verteilt finden sich Skulpturen, die auch in den andern Ausstellungen nicht *ganz* fehlen. Sehr in der Minderzahl sind sie stets vorhanden. Augustus St. Gaudens, Daniel C. French, Isidor Conti, Charles Niehaus, Henry Baerer, Karl Bitter stehen unter den Bildhauern heute in erster Reihe. — Die dekorativen Malereien in der Architectural League rühren zum Teil von Malern her, die ich früher nannte, aber viele, darunter besonders die Brüder Lamb sowie Mrs. Condie Lamb widmen sich ausschliesslich den Entwürfen für Votivfenster und andere dekorative Malereien. Unter den architektonischen Entwürfen fällt es auf, dass die Secession, die im Kunstgewerbe bedeutend ihren Einfluss zeigt, gar keine Anhänger unter den hiesigen Architekten hat. Französische Renaissance ist stark vertreten. Auch der bedeutendste Entwurf für unsere Stadt, das neue Zollamtsgebäude, ist im Renaissancestil gehalten. Gilbert ist der Architekt davon. Sehr originell sind zum grossen Teil die Entwürfe für Sommercottages, besonders die im »Rustic style«, das heisst die mit Verwendung der unbearbeiteten Baumstämme und Äste in einer Art von Blockhausmanier erstellten.

Nun sollte ich noch die unzähligen Kunstausstellungen, welche jede Woche in den Kunstsalons der 5. Avenue abgehalten werden, Revue passieren lassen und doch wird der Raum schon zu knapp. Es sei deshalb nur noch erwähnt, dass circa zwanzig derartige Salons existieren und die Ausstellungen gewöhnlich alle zwei Wochen wechseln. Viele bringen Gesamtausstellungen von Malern, die auch sonst hier ausstellen, manche aber machen uns mit ausländischen Grössen bekannt, da wir ja keine internationalen Ausstellungen haben. Manche auch bringen Werke amerikanischer Künstler, die solche Einzelausstellung ihrer Werke dem Einverleiben derselben oder einiger derselben in eine grosse Ausstellung vorziehen. Von Ausländern haben wir Chartran allwinterlich zu begrüssen, Madrazo hat *dies* Jahr gefehlt, er weilt im amerikanischen Süden, dafür wurden wir mit den Porträts von Ferraris bekannt, die mir viele Eigenschaften Lenbach's und Angeli's zu vereinigen scheinen. Ein Spanier, Canalls, hat sehr lebhafte Bilder aus dem spanischen Leben hergesandt, Stiergefechte, Volksscenen — alles von glühender Farbe und voll Aktion. Von Ausstellungen amerikanischer Maler waren wohl die der Remington'schen Bilder eine der eigenartigsten. Remington lauscht dem Leben und Treiben der Rothäute, und mit unendlicher Vertiefung und poetischem Gefühl weiss er wiederzugeben, was er gesehen und mit empfunden hat. Ein paar Nachtscenen waren von dramatischer Gewalt. — Alljährlich bringt uns auch Paul de Jongqué, der französisch-amerikanische Blumenmaler, eine ganze Serie von sehr zarten, mit virtuoser Technik gemalten Blumen — seit einigen Jahren kommen sie aus den Gärten Californiens. —

Es gäbe noch unendlich viel zu berichten, besonders da auch alle grösseren Klubs allmonatlich eine Kunstausstellung abhalten — aber schon mit diesen Zeilen fürchte ich bei meinen Lesern den unrichtigen Eindruck hervorgerufen zu haben, als schwelgten wir in Kunst. Leider ist das *nicht* der Fall. Nur ein Teil der Geldaristokratie und die Künstlerkreise selbst bringen der Kunst — in sehr verschiedener Weise — Interesse entgegen. Der gebildete Mittelstand verhält sich teilnahmloser als sogar der Arbeiterstand, der zwar nicht die Ausstellungen in der 5. Avenue, aber die Kunstmuseen und die am Sonntag Nachmittag gratis geöffneten Jahresausstellungen besucht. — Es ist noch im weiten Felde, dass in New York die Eröffnung einer Kunstausstellung ein *Ereignis* wäre.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein Donatello-Fund. Ausländische Zeitungen brachten vor kurzem eine Nachricht über einen Fang, den das Berliner Museum gemacht haben sollte, die bei den jetzigen Verhältnissen des Kunsthandels so fabelhaft klang, dass wir sie in die Gattung der Berichte über die Funde von Raffaels, Leonardos, Velazquez in Bauernhäusern, auf Böden und in Kellern, wie sie zur Sauregurkenzeit als Enten durch die Zeitungen zu schwirren pflegen, setzen zu müssen glaubten. Und doch ist diesmal die Thatsache richtig; das Berliner Museum hat wirklich einen »Fund« gethan in Gestalt einer Bronzestatuette von Donatello, die ursprünglich den Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena schmückte oder schmücken sollte! Sie stellt einen tamburinschlagenden Engelsknaben dar, der mit halber Linksdrehung des Oberkörpers auf einer Muschel über einem Kranze steht. Das Stück hat 37 cm Höhe und zeigt unter der tiefdunkeln Patina eine merkwürdig durchschimmernde Vergoldung. Ein englischer Händler, der sich sehr gut auf Bronzen versteht, hatte die Statuette von einem Aufkäufer erworben, der sie auf irgend einer kleinen Nachlassauktion in London für bare 2 Pfund Sterling erstanden hatte. Er glaubte darin ein vorzügliches Stück des Quattrocento aufgebracht zu haben; zu seiner Enttäuschung erklärten aber angesehene englische und französische Kenner seinen vermeintlichen Schatz für eine mittelmässige Empirearbeit und lehnten deren Ankauf ab. Schliesslich brachte er das Stück nach Berlin, um von Bode womöglich ein endgültiges Urteil darüber zu erhalten. Dieser war nicht wenig erstaunt, ein unbekanntes Brüderchen der berühmten Putten Donatello's auf dem Sieneser Taufbrunnen vor sich zu sehen. Es war ihm das auf den ersten Blick so einleuchtend, dass er sich gar nicht denken konnte, der Händler wisse das nicht auch,

zumal ihm dieser erzählte, dass er die Figur verschiedenen Autoritäten gezeigt habe. Um sich aus der ungewissen Situation zu ziehen, erklärte Bode, er würde die Bronze lieber erst kaufen und dann begutachten. Der Händler nannte ihm einen sehr mässigen Preis, aus dem hervorging, dass er die Figur nicht als Donatello erkannt hatte, fügte aber hinzu, dass er auch mit der Schätzung Bode's zufrieden sein würde. Dieser zog es vor, den geforderten Preis zu acceptieren, der seiner eigenen Schätzung nach sehr viel höher hätte sein müssen.

Der Taufbrunnen von. S. Giovanni in Siena ist auf seinem sechseckigen Aufsatz, wie bekannt, mit Bronzestatuetten von Putten bekrönt, von denen einige von Donatello, andere von der Hand des Turini urkundlich herrühren. Merkwürdigerweise fehlt aber auf einer der sechs Ecken die Figur, und — noch merkwürdiger: in allen Büchern über Siena wird von den *sechs* Putten gesprochen (s. a. das neueste Buch über Siena von Luise Richter S. 134), während sich thatsächlich nur *fünf* Putten auf dem Gesims des Brunnens befinden und die sechste fehlt. Drei davon ergeben sich auf den ersten Blick als Werke Donatello's, die beiden anderen (oder wie die Beschreiber fälschlich sagen: die drei anderen) als Arbeiten des Turini.

Da nun die jetzt zum Vorschein gekommene Statuette, die, wie Bode in dem letzten Hefte der »Jahrb. d. pr. Kunsts.« näher begründet, durchaus dem Donatello zuzusprechen ist, sich in Stellung und Bewegung gerade den anderen drei Donatelloputten auf dem Brunnen ergänzend anschliesst, genau die gleiche Höhe hat, und auf demselben Muschelsockel ruht, so unterliegt es keinem Zweifel, dass wir hier die fehlende Eckfigur des berühmten Brunnens haben. Seit wann die Figur von ihrem Bestimmungsorte entfernt ist, ja, ob sie ihn überhaupt jemals inne hatte, ist bisher ebensowenig aufzuklären gewesen, wie der Stammbaum ihrer Besitzer.



Bronze-Putto von Donatello. Berlin, Kgl. Museum
(Vergleiche nebenstehenden Aufsatz)

Dass das historisch merkwürdige Objekt auch als Kunstwerk von reizendster Anmut ist, zeigt die nebenstehende Abbildung. Wie wir hören, hat es der Direktor der Abteilung, der die umfangreiche und fein gewählte Sammlung von Renaissancebronzen gerade noch in letzter Stunde zusammenzubringen wusste, zugleich mit der Statuette einer Karyatide von Ghiberti dem Museum zum Geschenk gemacht. *K.*

Eine neue Katakombe in Alexandria. Herr Prof. Dr. Strzygowski hat aus Alexandrien einen Brief des Herrn Heinrich Bindernagel erhalten, der eine wichtige Ergänzung zu den im Februarhefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichten Entdeckungen bildet; wir lassen die Mitteilungen hier wörtlich folgen: Alexandria, 29. Januar 1902. Endlich heute Vormittag ist es mir gelungen, in die Pharos-Katakombe einzudringen. Was ich gesehen habe, hat mich ausserordentlich befriedigt. Auf circa 20 Stufen, die aus dem Fels gehauen sind, steigt man hinab. An einer Biegung der Treppe gut erhaltenes, grosses Wandgemälde, Scene aus dem ägyptischen Totenkultus, Horus mit 3 Figuren. Am Ende der Treppe betritt man einen länglichen, gewölbten Raum, an dessen weiss getünchten Wänden rohe Zeichnungen und griechische Inschriften. Ein Kriegsschiff mit Turm, Bewaffneten und Feuerkorb, ein Segelboot, Ibis, Phallus u. s. w. u. s. w. Von diesem Raum gelangt man in einen quadratischen Lichthof, dessen Wände Alabaster-Imitationen in stucco zeigen, in einer Ecke Zugang zu einer tiefer liegenden, gut erhaltenen Cisterne. An den Lichthof schliesst sich eine reich in Marmor-Imitation gewölbte Kammer mit Seitenkammern, darunter eine dem Eingang gegenüber von hervorragender architektonischer Ornamentierung, Uranusfries und geflügelte Sonnenscheibe über der Thür, links und rechts vom Eingang zwei kleine Sphinxe aus Sandstein mit nach der Seite gekehrten Köpfen. Diese Hauptkammer, in deren Mitte sich ein kleiner zerbrochener Altar befindet, zeigt an Wänden und gewölbter Decke reiche Malereien mit Miniaturdarstellungen, die der griechischen Mythologie entnommen zu sein scheinen. Die Farben sind stark verwittert, doch treten einzelne nackte Figuren deutlich hervor; auch die Osiriskrone mit den drei Federn kehrt oft wieder. Die Malereien sind in Kassetten angebracht. — Nebenan eine zweite, weniger dekorative Katakombe mit einem Sarkophag.

H. Bindernagel.

Über die Ausgrabungen in Baalbek, die seit Jahresfrist unter Leitung von O. Puchstein ausgeführt werden, liegt jetzt ein vorläufiger Bericht vor. Das Hauptziel der Unternehmung ist die gründliche Untersuchung des berühmten Sonnentempels; doch ist das eigentliche Tempelgebäude von den Ausgrabungen noch nicht erreicht worden, sie erstrecken sich bisher im wesentlichen auf die Aufklärung der mit dem Tempel verbundenen Nebenanlagen. Die Ruinenstätte ist so gestaltet, dass vor dem Tempel ein gewaltiger Hof lag, der an den drei freien Seiten von Säulenhallen eingefasst ist. In diesen Hof gelangte man durch einen sechseckigen Vorhof, gleichfalls mit Säulenumgang und offenen Sälen, und ihm waren gewaltige Propyläen, eine Vorhalle mit Säulen, vorgebaut. Um was für Dimensionen es sich hierbei handelt, mag dadurch erläutert werden, dass die Seitenlänge des Hofes etwa 120 Meter, die der Propyläen etwa 75 Meter und die Länge einer jeden Seite des sechseckigen Vorhofes etwa 30 Meter beträgt. — Im Auftrage des Kaisers werden derzeit Messbildaufnahmen des Sonnentempels gemacht.

Ausgrabungen, die in den **Ruinen des alten Tralles** bei dem heutigen Aidin gemacht wurden, um Marmor für den Bau einer Moschee zu finden, haben, wie die »Köln.

Ztg.« nach Berichten der Konstantinopeler Blätter meldet, zwei Standbilder zu Tage gefördert. Das eine stellt anscheinend eine Aphrodite dar; es ist eine 1,80 Meter hohe, des Kopfes beraubte Figur mit nacktem Oberkörper, während das Gewand den unteren Teil des Leibes verhüllt und auf einen runden Sockel hinabfällt. Von den Armen ist nur der obere Teil des rechten erhalten; am Schenkel sieht man Reste einer Vase. Vor 14 Jahren soll ein Berliner Archäologe erfolglos nach dem Körper eines Standbildes gesucht haben, dessen Kopf er besass. Ein Ephebe mit einer Chlamys, die von der rechten Schulter bis zu den Knien geht, ist die zweite, 1,45 Meter hohe Statue, der nur die Fussspitzen fehlen. Genauere Angaben lassen sich erst machen, wenn die Kunstwerke in das Stambuler Museum überführt worden sind.

Herr Dr. **G. Frizzoni,** dem wir die ausführlichen Mitteilungen über den angeblichen Leonardo in Nr. 17 der »Kunstchronik« verdanken, schreibt uns, dass der Übersetzer seines Aufsatzes ihn an einer wichtigen Stelle missverstanden habe. Die Bemerkung, dass sich die beiden Engel in London als ein Werk des de Predis dokumentieren, bezieht sich nicht etwa, wie der Übersetzer geglaubt hat, auf das Londoner Exemplar in der Felsgrotte, sondern auf zwei stehende Engelfiguren, die zu Seiten des Madonnenbildes aufgestellt waren und die der Mailänder Kirche verblieben, nachdem das vermutliche Originalmadonnenbild Leonardo's (das Exemplar, welches jetzt im Louvre ist) entfernt worden war und durch eine Kopie (nämlich das jetzt in London befindliche Exemplar) ersetzt worden war. Diese Engelsbilder befinden sich jetzt ebenfalls in London, wo sie neben dem Madonnenbilde aufgestellt sind. Gerade die Wendung »la dicta nostra dona« deutet nach Herrn Dr. Frizzoni's Meinung darauf, dass das erst entfernte Madonnenbild, welches sich jetzt im Louvre befindet, das Original Leonardo's ist.

DENKMALPFLEGE

Für die Kaisergräber im Dom zu Speyer hat die bayerische Abgeordnetenkammer 120000 Mark für die 1900 vorgenommene Öffnung und für die damit zusammenhängenden baulichen und wissenschaftlichen Arbeiten genehmigt. Das für die Unterbringung der Särge von einer Kommission festgestellte Gruftprojekt ist einfach, aber würdig. Die Gruft kommt unter den Königschor zu liegen. Zur Bezeichnung der einzelnen Leichen sollen Bronzetafeln an den Seitenwänden der Gruft angebracht werden. Den Abschluss der Gruft auf der westlichen Seite bildet ein Steinaltar mit Kreuz. Ferner ist nach der »Frankf. Ztg.« beabsichtigt, über dem Königschore eine Kaiserkrone (Konradskrone) aus Kupfer und vergoldet mit herabhängendem Kreuze und 12 Ampeln anzubringen. In den Erläuterungen zum Finanzgesetz heisst es bezüglich der Kaisergräber: »Die Zerstörung der Kaisergräber durch die Franzosen im Jahre 1689 ist keine vollständige gewesen. Vier Gräber sind von den Franzosen geöffnet und profaniert worden. In diesen vier Gräbern waren sechs Leichname untergebracht, nämlich Kaiser Heinrich V., König Rudolf von Habsburg, Adolf von Nassau, Albrecht von Oesterreich, Kaiserin Beatrix und die Prinzessin Agnes. Die übrigen Grabstätten sind als seit der ersten Bestattung unberührt vorgefunden worden. Den anthropologischen Sachverständigen gelang es, die in den zerstörten Gräbern und dem Bauschutte vorgefundenen menschlichen Überreste entsprechend zu sichten und zu scheiden, so dass nunmehr, was noch an menschlichen Überresten in den Kaisergräbern des Domes zu Speyer vorhanden war, nach der Zugehörigkeit zu den einzelnen Leichnamen zusammengestellt ist.

Die Jakobskirche zu Rothenburg a. T. bedarf dringend der Restaurierung; mit den Vorschlägen dazu wird die bayrische Abgeordnetenkammer demnächst befasst werden. Die Kirche wurde 1373 begonnen und 1471 vollendet; leider weiss man den Namen des Baumeisters nicht, der uns dieses geniale im reichsten Stile gehaltene Werk der Gotik hinterlassen hat. Die beiden Türme sind 180 Fuss hoch, der Ostchor ist mit einer Reihe von Steinbildern geziert.

KONGRESSE

Rom. Am 5. März hat das Komitee des Internationalen historischen Kongresses dem Unterrichtsministerium und dem Sindaco von Rom seine Demission eingereicht. Das Gesuch ist angenommen und der Kongress auf unbestimmte Zeit verschoben worden! Nachdem die mannigfaltigsten Veranstaltungen getroffen worden waren, nachdem einem grossen Teil der Mitglieder bereits ihre Karten eingehändigt worden waren, nachdem seit Monaten die Presse Italiens und des Auslandes sich mit der Angelegenheit befasst hat, nachdem Sitzung über Sitzung mit Hinzuziehung der hiesigen fremdländischen Institute abgehalten worden war — hat man sich endlich doch zu diesem Schritt entschliessen müssen. Fragt man nach den Gründen, welche die Resignation des Komitees herbeigeführt haben, so können dieselben nur in den masslosen Angriffen der Presse auf den Kongress selbst und ihre Veranstalter gesucht werden. Es ist zu beklagen, dass die Haltung ausländischer Blätter einer internen italienischen Angelegenheit gegenüber nicht neutraler gewesen ist; aber man würde das Wohlwollen des Auslandes sicherlich gewonnen haben, wenn in Italien selbst Einigkeit geherrscht hätte. Die Ausfälle eines römischen Universitätsprofessors gegen alle die, welche direkten oder indirekten Anteil am Zustandekommen des Kongresses genommen haben, mussten schliesslich die Auflösung herbeiführen. Ob es wünschenswert gewesen wäre, Regierung und Stadtverwaltung hätten sich direkter an dem Unternehmen beteiligt, ob die Auswahl der Komiteemitglieder eine sorgfältigere hätte sein können, wird man im Ausland nicht entscheiden wollen oder können. Die Art aber, wie bei Gelegenheit des Kongressstreites die Leidenschaften entfesselt worden sind, werden die Freunde Italiens aufrichtig bedauern. Selten wohl in der Geschichte der Gelehrtenpolemik ist mit dem Rufe verdienstvoller Männer gewissenloser verfahren worden, wie jüngst in den Spalten des »Popolo Romano«, eines vielgelesenen Organs, das den Regierungskreisen nahe steht. Aber obwohl es an Ausfällen auf die deutsche Wissenschaft nicht gefehlt hat, haben sich bis heute doch die internationalen Gegensätze in keiner Weise verschärft. Um so unbegreiflicher muss es nun erscheinen, dass man neuerdings in deutschen Zeitungen von einer stets sich erweiternden Kluft zwischen deutscher und italienischer Wissenschaft in Rom gesprochen hat. Man hat noch einmal die allzu oft erörterte Cippus-Angelegenheit hervorgesucht, und dem zweiten Sekretär des Archäologischen Institutes vorgeworfen, er habe die Cippus-Inschrift eher abdrucken und erklären wollen, als die zuständigen italienischen Gelehrten. Professor Hülsen hat auf solche Anschuldigung mit Stillschweigen geantwortet, das beredter ist als Worte. Er hätte sonst auf das seit Jahren von den Leitern des Instituts geübte Prinzip hinweisen können, in keiner Weise den Publikationen der Italiener über Ausgrabungen vorzugreifen, ganz abgesehen davon, dass ihn die italienische Regierung selbst ihres vollen Vertrauens würdigte, indem sie ihn im Dezember 1898 in die Ausgrabungskommission des Forums berief.

Die unverdienten Angriffe auf einen unserer tüchtigsten Vertreter deutscher Wissenschaft in Italien werden anderen Orts ihre Zurückweisung finden. Hier soll nur mit Nachdruck der Auffassung entgegen getreten werden, dass die Vertreter der deutschen Altertumswissenschaft in Rom mit den zuständigen Behörden im Unterrichtsministerium auf gespanntem Fusse stünden. Im Gegenteil! Das Verhältnis ist das denkbar freundlichste, es ist gerade in letzter Zeit durch vielfaches Entgegenkommen der italienischen Behörden noch verbessert worden, und der Name des Commendatore Fiorilli bietet jede Garantie für ein ferneres gedeihliches Zusammenarbeiten der italienischen und der deutschen Wissenschaft in Rom. *E. St.*

NEKROLOGE

Charles Louis Tiffany †. In New York ist der Begründer des weltberühmten Hauses Tiffany & Co., Charles Louis Tiffany, im Alter von 90 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

Zwei graphische Künstler, deren Leistungen die Zeitschrift für bildende Kunst von Anfang an mit besonderem Interesse verfolgt hat, sind zu Akademielehrern berufen worden: Heinrich Wolff von München an die Akademie in Königsberg und Ernst Klotz von Leipzig an die Kunstgewerbeschule in Wien.

WETTBEWERBE

Ein Reklameplakat für Wörishofen soll durch Wettbewerb erlangt werden; Preise 600, 300, 100 Mark; Termin 30. April; näheres durch Kurverein Wörishofen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1904. Der Prinzregent hat ein höchst bedeutsames Handschreiben an den bayrischen Minister v. Feilitzsch gerichtet, in welchem er den Wunsch ausspricht, dass der gegenwärtige Stand des bayrischen Kunstgewerbes wieder einmal in einer grossen nationalen Ausstellung zusammengefasst werde. Er hält das Jahr 1904 für den geeigneten Zeitpunkt und erklärt sich bereit, den Glaspalast, sowie weitgehende moralische und materielle Unterstützung zur Verfügung zu stellen. — Man ist in Bayern über diese Kundgebung äusserst erfreut, und wir meinen, dass auch das übrige Deutschland allen Grund hat, einer solchen Ausstellung mit Spannung entgegenzusehen. Dass die eigentlich treibenden Kräfte des heutigen Münchner Kunstgewerbes (sofern bis zum Jahre 1904 noch einige ihrer Vertreter *nicht* von München fortberufen sind — um einen Stossseufzer der »M. N. N.« zu gebrauchen!) die wesentliche Prägung dieser Veranstaltung aufdrücken werden, ist zu hoffen; und gerade deshalb wird die Ausstellung im Jahre 1904 ein reizvolles Vergleichsobjekt zu ihrer berühmten Vorgängerin vom Jahre 1876 werden.

Arti et amicitiae in Frankfurt a. M. Eine Ausstellung der besten holländischen Meister der Gegenwart, die der berühmten Künstlervereinigung angehören, ist jetzt in Frankfurt a. M. eröffnet worden und wird voraussichtlich bis Ende dieses Monats dauern. Es sind etwa 100 Werke ausgestellt.

Severin Kröyer stellt soeben in Kopenhagen etwa 40 neue Gemälde aus, die davon Zeugnis ablegen, dass die eine Zeit lang durch Krankheit gelähmte Schaffenskraft des Meisters wieder auf der Höhe ist.

Im Berliner Künstlerhaus ist soeben eine Gesamtausstellung von Werken Friedrich Kallmorgen's eröffnet worden, die für das reiche, bedeutende Talent dieses ausgezeichneten Künstlers von neuem Zeugnis ablegt.

Düsseldorf. Am 8. März ist der neue Kunstausstellungspalast feierlich eröffnet worden. Das Gebäude ist in prunkvollem süddeutschen Barockstil gehalten, überragt von einer 40 Meter hohen Bronzekuppel. Die Hauptfassade ist in Tuffstein mit mannigfacher Abwechselung edler Steinsorten ausgeführt und mit Reliefs geschmückt.

VOM KUNSTMARKT

Die Porzellansammlung von James A. Garland in New York ist von der Firma Duveen für die Summe von 120000 Lstr. angekauft worden und wird nach London überführt werden.

Auktionspreise. New York, Kollektion Boussod, Valadon & Co., Henri Regnault's »Antomedon und die Pferde des Achilles« 12500 Dollars, Corot's »Festung« 11500 Dollars. — London, bei Christie: C. Jacque, »Schafherde mit Schäfer« 19320 M., Sir M. A. Shee, »Porträt von Lady Katharine Mauners« 16380 M., Sir Joshua Reynolds' »Damenporträt« 12180 M.; John Opie, »Die Äpfelpflücker« 14840 M., Ad. Schreyer, »Kosacken im Schnee« 13570 M., für zwei Chippendale-Stühle 27000 M. (!)

VERMISCHTES

Kaiser Friedrich-Museum. Der »New York Herald« brachte in diesen Tagen die telegraphische Mitteilung aus Berlin, dass im Kaiser Friedrich-Museum zwei alte Bilder im Werte von mindestens 160000 Mark zerstört worden seien. Diese sensationelle Nachricht eines amerikanischen Blattes veranlasste uns, Erkundigungen an Ort und Stelle einzuziehen. Die Auskunft, die wir erhielten, zeigt, dass man wieder einmal aus einer Mücke einen Elefanten gemacht hat. Im Neubau sind kürzlich ein paar Oberlichtsäle als Versuch für die Ausstellung fertiggestellt worden, in denen einige alte Bilder aufgehängt wurden, um zu erproben, wie die Heizung auf sie einwirkt. Es sind dies geringwertige und schadhafte, daher längst ausrangierte Gemälde aus dem Bestande der Magazine der Gemäldegalerie, die nicht 160000 Mark, sondern etwa 160 Mark das Stück wert sein mögen! Die Thatsache der Beschädigung, wenn diese auch eine geringfügige ist, bleibt jedoch bestehen und ist ein trauriger Beweis für die Roheit irgend eines Burschen unter den Arbeitern, die im Bau beschäftigt werden. Über den Thäter soll bisher nichts ermittelt worden sein. Der Bau, von dem man annahm, dass er in etwa Jahresfrist fertig sein solle, schien uns noch recht zurück zu sein. Und selbst wenn er bis dahin fertig würde, wie wollte man dann das neue Museum zugänglich machen? Für die beiden Brücken, die vom Kupfergraben und von der Artilleriestrasse aus auf den Eingang des Museums zuführen sollen, sind seitens der Stadt, die ihren Bau übernommen hat, noch gar keine Vorbereitungen getroffen, und doch würde die Ausführung derselben, selbst wenn keine grossen Schwierigkeiten dabei vorhanden sein sollten, reichlich zwei Jahre in Anspruch nehmen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 20. 27. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

CIVITÀ CASTELLANA[1])

Der Soracte, welcher mit seinen zackigen Gipfeln einsam und majestätisch mitten aus der Ebene emporragt, bezeichnet das Ziel für den Fremden, welcher das Land der alten Falisker besuchen will. Mehr als acht Kilometer ist der Bahnhof noch von der Stadt Cività Castellana entfernt. Der Weg führt anfangs steil empor, vorbei an einer verfallenen Ritterburg und hinauf in eine fruchtbare Ebene mit grossen baumbesetzten Weiden, grünen Kornfeldern und einem weiten von den blauen Höhenzügen des Apennin begrenzten Horizont. Schafherden mit ihren Hirten, friedlich grasende Pferde und Ochsen beleben allein die Landschaft am Fuss des Soracte, und im Frühling füllt Lerchenjubel die blaue, reine Luft, die auch im Sommer nicht wie sonst in der Campagna Romana durch fieberbringende Ausdünstungen getrübt wird. Der Campo Santo, über dessen hohen Mauern die Cypressen düster emporragen, verkündet die Nähe der Stadt, die sich auf einem Felsen trotzig aufgebaut in mässiger Höhe über der Hochebene erhebt. Nur nach Westen hängt der Stadtbezirk überhaupt mit der Terra ferma zusammen; nach Süden, Osten und Norden umschliessen ihn reissende Gewässer, der Riofiletto, die Treja, der Riomaggiore, deren Fluten die Hitze des Sommers niemals ganz auszutrocknen vermag. Mehrere hundert Fuss tief unter der Stadtmauer brausen diese Flüsse wie Gebirgsbäche in breiten baum- und strauchbewachsenen Schluchten dahin, in denen sich hier und da in armseligen Hütten und Gehöften die Menschen angesiedelt haben.

Hier unten am Ufer des Riomaggiore, hart an den scharf emporsteigenden Felsen, hatten im Norden der heutigen Stadt die Etrusker dem Merkur einen Tempel geweiht, dessen Fundamente eben wieder ausgegraben sind. Das Thal trägt den Namen der fallenden Steine (sassi caduti) nicht mit Unrecht, denn es türmen sich hier unten die Felsen, die sich oben langsam vom Gebirge lösen. Aber Epheugeschlinge und Rosmarinstauden wachsen zwischen den Trümmern empor und im Frühling bedeckt ein Veilchenteppich den lockeren Boden. Zahllose Fragmente Etruskischer Kunst, alle in Terrakotta ausgeführt und wohl alle zum Schmuck jenes Merkur-Heiligtums gehörend, hat man im Bezirk der Tuffsteinfundamente gefunden, die, wenn erst einmal vollständig freigelegt, die alte Anlage wahrscheinlich nicht weniger deutlich erkennen lassen würden, als der Tempel zu Conca unweit von Porto d'Anzio. Aber so gross auch der Reichtum der hier gefundenen Terrakottafiguren, Stirnziegeln, Akroterien und Vasenfragmente sein mag, soviel man auch noch von weiteren Ausgrabungen an dieser Stätte erwarten darf — das Merkwürdigste an diesem Heiligtum ist seine Lage im Thalgrund, tief unter den Wohnungen der Menschen, weit tiefer noch als die früher schon entdeckte Tempelanlage — il tempio di Celle — die etwas weiter südwärts in demselben Thale liegt. Welche Gründe mochten die Wahl dieses Tempelbezirks bestimmt haben bei einem Volk, das sonst wie andere Völker auch, seine Heiligtümer auf der Höhe gebaut hat? War es der düstere Ernst der Landschaft, welcher sie anzog, war es die Nähe des Wassers oder die Geschütztheit der Lage? Jedenfalls war die Stätte weit ab von den Wohnungen und dem Geräusch der Menschen. Denn hier in der Tiefe hört man nur die Stimmen der Natur, das Rauschen des Gewässers, den Schrei des Käuzchens und das Krächzen der Raubvögel, die oben über den Felsengräbern der alten Etrusker ihre Nester bauen.

Liegt hier unten in einsamer Thalschlucht die Vergangenheit eines Volkes begraben, dessen Kultur wir ein halbes Jahrtausend vor Christi Geburt und darüber hinaus verfolgen können, so führen uns die Monumente der modernen Stadt in das Mittelalter und die Renaissance. Zwar ist der Dom von Cività Castellana — eine dreischiffige Basilika mit einer geräumigen Krypta und einem Campanile an der Nordseite — durch Restaurationen der letzten Jahrhunderte im Innern vollständig zerstört worden; aber wenigstens die Fassade mit dem reichen Portalschmuck und die säulengetragene mit Marmorfragmenten aller Art

---

1) Litteratur: Fr. Tarquini, Notizie istoriche e territoriali di Cività Castellana 1874. Oronte del Frate, Guida della Faleria Etrusca Roma 1898. G. Tomasetti, Della campagna Romana im Arch. d. Soc. Rom. VIII (1884), p. 428. Über die Cosmatenarbeiten im Dom handelt ausführlich G. Clausse, Les marbriers Romains. Paris 1897, p. 349 ff. Die Entstehung der Festung beschreibt am zuverlässigsten A. Guglielmotti, Storia delle Fortificazioni nella spiaggia Romana, Roma 1880, p. 139 ff.

und jeder Zeitepoche angefüllte Vorhalle haben sich einigermassen unversehrt erhalten. Ein ganzes ruhmreiches Künstlergeschlecht vom Ahnen bis zum Urenkel hat sich in den Portaleinfassungen der Fassade, der zierlichen Vorhalle mit dem Triumphbogen in der Mitte, und den heute in einem Nebenraum der Kirche eingemauerten Presbyteriumsschranken des Domes von Cività Castellana ein Denkmal gesetzt. Inschriften, welche in buntem Mosaik ausgelegt, oder in den Marmor eingegraben sind, verkünden noch heute den Ruhm dieser Männer, die sich mit Selbstbewusstsein »Römische Bürger« und »Magistri doctissimi« genannt haben. Lorenzo, der Stammvater, welcher auch die Ambonen in Araceli in Rom ausgeführt hat, arbeitete mit seinem Sohne Jakob das mit bunten Mosaiken reich verzierte Hauptportal, während er seinem Sohne allein die Arbeit am südlichen Portal übertrug, in dessen Lunette das Mosaikbild eines Christus sichtbar wird. Derselbe Jakob hat dann im Jahre 1210 mit seinem Sohne Cosmas das Hauptstück des ganzen Fassadenbaues ausgeführt, die Vorhalle mit ihren Skulpturen und Mosaiken, welche an monumentaler Pracht die meisten ähnlichen Anlagen selbst in den römischen Kirchen übertrifft. Lucas endlich und Deodat, die Söhne des Cosmas und Urenkel Lorenzos, haben die reich verzierten Presbyteriumsschranken gearbeitet, und in ihrer Werkstatt wird auch das wohlerhaltene Opus Alexandrinum gearbeitet worden sein, welches noch jetzt den Boden der Basilika bedeckt. Wer der Kunst dieser Familie der Marmorari Romani, die sich ziemlich genau über ein Jahrhundert von 1200—1300 erstreckt, weiter nachgehen will, der suche ihre Werke in Subiaco, Anagni und Orvieto auf und folge ihnen nach Rom, wo wir ihre goldschimmernden Mosaiken in zahlreichen Kirchen finden: in Araceli, S. Sabina, S. Maria in Cosmedin, S. Balbina und S. Maria Maggiore.

Unter den Grabsteinen und den antiken Fragmenten in der Vorhalle des Domes von Cività Castellana fallen zwei Reliefskulpturen der Frührenaissance ins Auge, welche ein ziemlich hohes künstlerisches Vermögen verraten. Das eine zeigt nur ornamentalen Schmuck, auf dem anderen sind zwei Tugenden, Gerechtigkeit und Stärke, mit ihren herkömmlichen Emblemen dargestellt. Vielleicht hat Rodrigo Borgia, der eine Zeit lang als Kardinal die päpstliche Herrschaft in Cività Castellana vertrat, dem Dom diese Skulpturen — wahrscheinlich die Trümmer eines Pulpito — geschenkt; jedenfalls aber ist er der Stifter von zwei grossen Marmortabernakeln gewesen, welche in der Krypta einander gegenüber eingemauert sind und heute von zwei hohen Altären fast zur Hälfte verdeckt werden.

Das Tabernakel rechts, dessen Schrein zwei Engelspaare hüten, diente einmal zur Aufnahme des »Oleum sanctum«. Es ist wie der Bregno-Altar in S. Maria del Popolo in Rom an der Basis mit dem Borgiawappen geschmückt. Aber die Arbeit ist roh, und wenn auch der Aufbau des Ganzen an den berühmten Lombardischen Bildhauer erinnert, so war doch die Ausführung wohl sicher einem Lokalkünstler anvertraut. Reicher ist der Altaraufsatz gegenüber, auf dessen Basis ebenfalls das Wappen des Rodrigo Borgia prangt. Die Bildfläche der Mitte fassen die Reliefstatuen der Patrone der Kirche Marcianus und Johannes ein, und den Giebel schmückt eine Madonna mit dem Kinde, von anbetenden Engeln verehrt. Können wir auch den Bildhauer nicht nennen, der diese Heiligen geschaffen hat, die keine anderen Symbole tragen als zwei dürftige Palmenzweige, so lassen sich ihnen doch einige Reliefstatuen in Sakristei und Klosterhof von San Giovanni in Laterano in Rom an die Seite stellen, die von derselben Künstlerhand gearbeitet zu sein scheinen. Vor allem eine Lukasstatuette hier trägt dieselben charakteristischen Merkmale wie die Schutzpatrone von Cività Castellana: die struppigen Haare, den mürrischen Gesichtsausdruck, die mageren Hände und die feine zierliche Fältelung der eng an den Körper sich anschmiegenden Gewänder[1]). Rodrigo Borgia hat der Faliskerstadt auch noch ein anderes sehr merkwürdiges Monument geschenkt, oder vielmehr erhalten. Er liess aus den herrlichen Marmorfragmenten des Grabes eines Römischen Tribunen, Glizius Sallus, im Osten der Stadt nach der Treja zu, ein monumentales Portal errichten und bekundete somit eine ähnliche Fürsorge für die Erhaltung antiker Denkmäler wie sein verhasster Rival im Kardinalskollegium, Giuliano della Rovere, welcher den marmornen Adler vom Trajansforum — ex tot ruinis salvatum — in der Vorhalle der Apostelkirche einmauern liess.

Die Namen der beiden Männer, welche in der Papstgeschichte als Alexander VI. und Julius II. soviel Schmach und soviel Ruhm bedeuten, verbinden sich endlich auch mit der Festung des älteren Antonio da San Gallo, welche der modernen Stadt den Charakter verleiht. Alexander VI. übertrug nach seiner Thronbesteigung die Herrschaft von Cività Castellana seinem Sohne Cesare und begann schon im Jahre 1494 den Bau der Festung durch Antonio da San Gallo, welcher sich eben durch die Restauration der Engelsburg einen Namen gemacht hatte. Turm und Umfassungsmauern dieses gewaltigen Zwingers sind aufs beste erhalten und mit dem Wappen der Borgia und der Rovere geschmückt. Alexander VI. und sein Sohn müssen an der neuen Schutzwehr gegen zukünftige und gegenwärtige Feinde besondere Freude gefunden haben. Man lese nur die stolze Inschrift unter Papstinsignien und Borgiawappen: Vom Herrn ist dieses Werk vollendet, und es ist wunderbar in unseren Augen (Ps. 117, V. 22). Cesare Borgia hat

1) Merkwürdigerweise hat nicht ein einziger der Historiographen von Cività Castellana diese Borgia-Tabernakel erwähnt, die schon wegen der Analogie mit dem Bregno-Altar in S. Maria del Popolo Beachtung verdienen. Auch die Kirche S. Pietro besitzt ein kleineres Marmortabernakel von mässiger Arbeit und ebendort sieht man ein Tafelbild, den hl. Bernardin darstellend, umbrische Arbeit unter dem Einfluss des Bonfigli. Die Grabinschriften in der Vorhalle des Doms finden sich ausführlich bei Tomassetti im Arch. della società Romana VII (1884) p. 437—41.

gelegentlich die Feste zum Mittelpunkt seiner militärischen Operationen gemacht, und noch heute wird hier ein seltsames Denkmal seiner jede Religion und jede Pietät verspottenden Gesinnung bewahrt. Im engen Vorhof der Festung ist in die Mauer das Brustbild des dornengekrönten Erlösers eingelassen, aufs sorgfältigste in feinem weissen Marmor ausgeführt. Was bedeutet dies Christusbild in der düsteren Umgebung? Eine alte Chronik vom Jahre 1675 giebt die Antwort. Sie erzählt, dass der Herzog Valentino sich selbst unter dem Bilde des Erlösers in dieser Festung darstellen liess, um so sein Bild vor Zerstörung zu schützen und für alle Zeit der Nachwelt zu überliefern.

Julius II., der als Kardinal die Festung von Ostia an der Tibermündung gebaut hatte, liess sich als Papst Ausbau und Vollendung der Festung von Cività Castellana angelegen sein, und so sehen wir hier Borgia- und Roverewappen nebeneinander, während in Rom nach dem Tode Alexander's VI. der Stier der Borgia von allen Gebäuden herabgeschlagen wurde, um dem Eichbaum der Rovere Platz zu machen.

Wie die Burg in Spoleto, die Alexander VI. seiner Tochter Lucrezia anvertraut hatte, so dient auch die Festung in Cività Castellana heute als Gefängnis. Darum ist es dem Fremden nicht gestattet, in das Innere der Mauern und in die einmal glänzend ausgestatteten Säle und Gemächer einzudringen, in welchen Cesare Borgia nach dem Tode des Vaters einen Teil seiner Habe untergebracht hat, wo man noch heute an den Wänden gemalte Wappen Alexander's VI. und die Inschrift: Viva Giulio Cesare Borgia erkennen soll.

ERNST STEINMANN.

PARISER BRIEF

Wenn ein Membre de l'Institut stirbt, wird ihm, falls das Membre bildender Künstler war, die Ehre einer Ausstellung seiner Werke in den Räumen der nationalen Kunstschule zu teil. Anderen Leuten geschieht diese Ehre hie und da auch, aber dann müssen es schon ganz ausserordentliche Künstler sein, und die Sache wird erst lange nach ihrem Tode arrangiert. So hatten wir vor drei Jahren Gelegenheit, die überaus interessante Ausstellung Daumier's in der Akademie zu sehen, um deren Verdienste willen man sich die folgende Ausstellung des Modeporträtisten Machard gefallen liess. Jetzt sind in der zur ebenen Erde gelegenen Halle und dem darüber befindlichen grossen Saale die Arbeiten von Alexander Falguière ausgestellt. Diese Ausstellung ist nicht so interessant, wie es die von Daumier war, aber sie steht doch höher als die Machard's. Falguière war kein himmelstürmendes Genie, aber doch ein tüchtiger Künstler. Seine Werke werfen keinen Beschauer auf den Rücken, aber man sieht sie doch mit Wohlgefallen und Vergnügen. Dem grossen Publikum ist er vielleicht bekannter, als irgend ein anderer Pariser Bildhauer der Gegenwart geworden, und in hunderttausend kleinbürgerlichen und Arbeiterwohnungen findet man eine Statuette von ihm, ein Beweis, wie populär er war, und wie gut er manche seiner Arbeiten dem Geschmacke der breitesten Schichten anzupassen wusste, oder vielmehr: wie sehr sein eigener Geschmack dem der breitesten Schichten entsprach. Die allermeisten Besitzer der pfeilabschiessenden Diana werden freilich wohl kaum wissen, dass die nackte Gipsdame von Falguière ist. Sie haben die Figur einfach von einem der die Kaffeehausgäste belästigenden kleinen Italiener gekauft, ohne seinem Urheber nachzuforschen. Eine andere Arbeit, die Falguière's Namen in aller Welt Mund brachte, war die »Tänzerin«, die er vor sechs Jahren im Salon ausstellte, und deren verlockende Marmorformen alsbald von Jung und Alt als der damals gerade viel besprochenen Tänzerin Cleo de Mérode zugehörig erkannt wurden. Die arme Cleo wehrte sich zwar dagegen, und veröffentlichte in den hiesigen Blättern den köstlichen Protest, dass sie nur für den Kopf Modell gestanden habe, aber es half ihr nichts, und ihre breiten Hüften waren damals der Clou des Salons. Zum Glück für seinen künstlerischen Ruf hat Falguière nicht nur die Diana und die Tänzerin geschaffen. Einige lyrische Arbeiten von ihm sind wirklich sehr schön, so der jugendliche Märtyrer Tarcisius und der vom Hahnenkampfe nach Hause eilende Junge, die sich beide im Luxembourg-Museum befinden, die aus der Schule kommenden und von der Mutter begrüssten Kinder, das violinspielende Mädchen, das Denkmal für den jugendlichen Helden der Vendé, Rochejaquelin, und bis zu einem gewissen Grade das im Park Monceau in Paris aufgestellte Denkmal des Komponisten Ambroise Thomas. Obgleich seiner ganzen Begabung nach ausgesprochener Lyriker ist doch die Hauptthätigkeit Falguière's auf dem Gebiete der Denkmalplastik zu suchen. Daran ist aber wohl weniger seine eigene Neigung, als der Zug unserer Zeit schuld gewesen, die den Bildhauer eigentlich gar nicht mehr anders als zur Anfertigung von Statuen toter Leute benutzt. Falguière schwamm lustig mit im Strome dieser Statuomanie und hat wohl dreissig oder vierzig Monumente geschaffen, die in Frankreich, Algerien, in den Vereinigten Staaten und in Brasilien aufgestellt sind, und deren Skizzen jetzt alle in der Akademie vereint sind. Darunter ist nicht viel bemerkenswertes. Am nächsten kommt er einem wuchtigen und monumentalen Stile in dem Kardinal Lavigerie, der zweimal ausgeführt wurde und sowohl in Bayonne als auch in Biskra steht. Die meisten anderen Statuen erheben sich wenig oder nicht über die landläufige Denkmälerei. Keines dieser Monumente ist schlecht, aber sie sind fast alle durchaus gleichgültig und langweilig und interessieren uns weder für den dargestellten Menschen, noch für den künstlerischen Urheber. Die räumlich grösste Arbeit Falguière's war eine riesige Gipsdame, welche die Freiheit oder die Revolution vorstellte und zwei oder drei Jahre lang im Pantheon stand: wohlweislich durch einen ungeheuren grünen Vorhang gegen die neugierigen Blicke der Besucher geschützt. Diese Statue sollte in Stein oder Bronze ausgeführt werden, als man sie aber in Gips gesehen hatte, war der Eindruck so unmonumental, so geradezu komisch und lächerlich, das man stillschweigend die Sache auf sich beruhen liess. Bis zum Tode des Bildhauers liess man die grosse Puppe aus Rücksicht auf ihren Urheber dastehen, dann verschwand sie, man wird sie nicht wiedersehen. Wie viele andere Künstler seiner Generation, wie Barrias, Gérôme, Paul Dubois u. s. w., war Falguière nicht nur Bildhauer sondern auch Maler. Ein recht tüchtiges Bild von ihm hängt im Luxembourg-Museum, und auf dieser posthumen Ausstellung sind ausser fünfzig oder sechzig Gemälden einige vortreffliche Radierungen zu sehen. In vielen seiner Gemälde sind die Einflüsse einer spanischen Reise zu bemerken. Velazquez und Ribera beschäftigen ihn nicht weniger als Goya. Andere Arbeiten, so besonders die mehrmals wiederholten Ringer erinnern an Daumier und vielleicht auch an Courbet, und das kesselscheuernde Mädchen ist eine Schwester der gesunden, im freien Sonnenlichte hantierenden Burschen und Mädchen Roll's.

Im Louvre sind sieben oder acht neue Säle mit Zeichnungen eröffnet und so dem Publikum einige vierhundert Zeichnungen zugänglich gemacht worden. Zum grössten Teile waren diese Zeichnungen früher schon ausgestellt, mussten aber zurückgezogen werden, als die Möbelsäle eingerichtet wurden. Es ist sehr schön von der Verwaltung des Museums, dass sie uns einen geringen Teil seiner Schätze auf diese Art zeigt, aber ich kann durchaus nicht einsehen, welche Gründe die Herren davon abhalten, das in einem neulichen Briefe geschilderte sinnreiche Verfahren im Museum Gustav Moreau nachzuahmen. Der Louvre besitzt rund etwa dreissigtausend Zeichnungen, zur guten Hälfte ganz unschätzbare Arbeiten der berühmtesten Meister. Davon sind höchstens fünfhundert dem Publikum zugänglich, der ganze grosse Rest ruht wohlverwahrt in Mappen und Laden, an die kein Mensch kommen kann. Und im Moreau-Museum ist ein so prächtiges Beispiel gegeben, wie man im kleinsten Raume unendliche Mengen von Zeichnungen ausstellen kann. Das dort angewendete Einschachtelungssystem würde der Verwaltung des Louvre gestatten, in den jetzt den Zeichnungen eingeräumten Sälen nicht fünfhundert, sondern mindestens fünftausend Zeichnungen unterzubringen. Aber man besteht im Louvre darauf, jede einzelne Zeichnung einzurahmen und an die Wand zu hängen. Und natürlich kann man nicht mehr als zwei Reihen übereinander anbringen, wenn die Zeichnungen nicht unsichtbar werden sollen. Die neuen Säle befinden sich in dem nördlichen Flügel des den Hof umschliessenden Baues und enthielten früher schon zum Teil Zeichnungen und Pastelle, zum Teil kleinere Kunstwerke und kunstgewerbliche Gegenstände. Von den im westlichen Flügel gelegenen Möbelsälen kommend, gelangt man zuerst zu den Italienern, bei denen Vittore Pisano mit seinen Pferden, Ebern und Hunden, Lorenzo Credi, Filippo Lippi, Pallajuolo, Signorelli, Fra Angelico und Perugino den Anfang machen. Den anstossenden zweiten Saal nehmen Leonardo, Raffael und Michelangelo allein ein. Von Raffael sind hier die Skizzen zu der von Giulio Romano ausgeführten Constantinschlacht, zu dem Attila in den Stanzen und zu der Grablegung in der Villa Borghese, ausserdem eine ganze Reihe Studien und Akte, von Michelangelo die bekannte, auch früher im Louvre ausgestellte Zeichnung des durch Überzeichnung in einen Faun verwandelten jungen Mädchens und eine Skizze zu der sitzenden Statue der Jungfrau mit dem Kind in Brügge. Es folgen Fra Bartolommeo, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Correggio und Bandinelli. Im nächsten Saale hängen ausser den wenigen Spaniern, darunter die früher schon ausgestellte Skizze zu den Lanzas von Velazquez, Zeichnungen von Tizian, Veronese, dem jüngeren Palma, Tintoretto und je eine von Tiepolo und Antonio Canaletto, von diesem selbstverständlich der Markusplatz. Nun kommen wir zu den Niederdeutschen, die mit van Orley, van Eyck, van der Weyden, Hieronymus Bosch, köstliche Skizzen zu abenteuerlichen Höllengestalten, dem Höllenbreughel, und Teniers, tanzende Bauern und eine Bauernschenke, anfangen. Es folgen ihre Landsleute Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, Snyders und weiterhin Rembrandt mit Skizzen zu bekannten Bildern, Studien von Löwen und badenden Frauen, die beiden van de Velde mit Ziegen und Schiffen, Potter mit einem Eber, Lukas von Leyden mit einer köstlich ausgeführten Taufe Christi, scharf und klar wie ein Stich, Ostade, Cuyp u. s. w. Im anstossenden Saale sind die früher schon hier befindlichen französischen Pastellisten neu geordnet worden, ohne dass etwas Neues hinzugekommen wäre. Das schöne Porträt der Pompadour von Quentin de la Tour und die beiden herrlichen Selbstbildnisse von Chardin sind hier nach wie vor die Glanzpunkte. Jenseits dieser Pastellisten schliessen sich die deutschen Meister an: Meister E. S. mit einer Taufe Christi, Schongauer mit einem Christus auf der Weltkugel und einem reichen Manne in der Hölle, wo er von einigen schauerlichen Teufeln grausam gepeinigt wird, Mair von Landshut mit einem geharnischten Ritter, Dürer mit einem grossen Blatte, die ganze Leidensgeschichte Christi enthaltend, mit mehreren phantastischen Ansichten von Burgen und Städten und vielen Studien, Akten und Porträtköpfen, Hans Baldung Grün, der ältere Holbein u. s. w. In den französischen Sälen finden wir zuerst die im Museum zu Chantilly so vortrefflich vertretenen Porträtisten des sechzehnten Jahrhunderts, sodann Callot, dessen Skizzenbuch leider fest eingeschlossen im Glasschrank liegt, so dass man von seiner Anwesenheit nichts hat, Lebrun, Lorrain, Poussin, Coypel, Desportes, die Schäferhöflinge Boucher, Lancret, Watteau, Fragonard, einige Schlachten von Parrocel, ein zuckersüsses Köpfchen von Greuze, weiterhin die Skizzen David's zu dem Schwur im Ballsaal, der Verteilung der Fahnen, dem Leonidas und den Sabinerinnen, die im allgemeinen weniger schulmeisterlich und steif sind als die ausgeführten Gemälde, Géricault mit einer wütenden Reiterschlacht zwischen Christen und Türken, einer verfänglichen Scene zwischen Faun und Nymphe, einem berittenen Jäger, der eine Hirschkuh verfolgt, zahlreichen Löwen, Pferden u. s. w., Prud'hon mit den Skizzen zu dem von der Gerechtigkeit verfolgten Verbrecher und der Entführung Psyches, ausserdem einem vollständig ausgeführten Porträt seiner Freundin Frl. Mayer und zwei hübschen Pastellen, Charlet mit Soldaten und gemütlichen Kinderscenen, Vernet mit eleganten Reitern. Delacroix folgt mit prächtig hingeworfenen Löwen, den daneben hängenden Tigern und Löwen Géricault's in der ganzen Art sehr ähnlich, Ingres mit den Kartons zu den Glasfenstern in Dreux, kalt und korrekt, mit ebenso kalten und korrekten Skizzen einiger seiner Bilder und mit einer Reihe seiner ausgezeichneten, köstlichen Bleistiftporträts, die ihn zu einem grossen Meister für alle Zeiten heiligen, Millet mit einigen Bauern und einem Pastell, ein Mädchen am Butterfass, Huet mit mehreren italienischen Landschaften, Fromentin mit Typen aus dem Orient, Neuville mit seinem durch den Buntdruck allgemein bekannt gewordenen Parlamentär und endlich Jacquemart, dem man unbegreiflich viel Platz zu zwanzig oder dreissig Aquarellen eingeräumt hat, deren künstlerische Qualitäten durchaus nicht dem entsprechen, was man im Louvre verlangen sollte. Von dieser letzteren unverständlichen Bevorzugung eines keineswegs zu den bedeutenden französischen Meistern gehörigen und ausserdem erst zwanzig Jahre toten, also dem allgemeinen Usus nach noch nicht für die Aufnahme in den Louvre reifen Malers abgesehen, kann man sich mit dem Arrangement der neuen Säle zufrieden erklären, wenn auch der weiter oben ausgesprochene Wunsch einer besseren Raumausnutzung nach dem Vorbilde des Moreau-Museums voll bestehen bleibt. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

BÜCHERSCHAU

Wilhelm Bode, *Kunst- und Kunstgewerbe.* Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Wir finden heute in weiten Kreisen unter Kritikern, Schaffenden und Kunstfreunden die Ansicht mehr oder minder bewusst ausgeprägt, dass ein aktives Interesse an alter Kunst und an den neuzeitlichen Emanzipations-Bestrebungen sich, wenn auch nicht ausschliessen, so doch beeinträchtigen muss. Man nimmt an, dass demjenigen, der mit den Alten gelebt und gefühlt hat, der Daseinsboden unter den Füssen weggezogen wird durch jeden

Sieg moderner Kämpfer und man betrachtet es im anderen Lager als einen Mangel an Konsequenz und Entschlossenheit, wenn man behauptet modern zu empfinden und doch die alten Götter in unvermindertem Glanz daneben behalten will. Es ist wohl eine Eigentümlichkeit aller Neuerer gewesen, dass sie glaubten, die ganze Tafel der Kunstwerte müsste erst reinlich mit dem Schwamm abgewaschen werden, um ihre neuen Werte richtig einstellen und mit ihnen weiterrechnen zu können. Wenn man den Ehrgeiz hat, einer Partei anzugehören, so ist diese Forderung sogar unvermeidlich; der stille Beobachter aber, dem Parteien gleichgültig sind, schreibt den neuen Wert ruhig in die begonnene Rechnung ein und freut sich gerade, zu sehen, wie es sich im komplizierten Gefüge des schon Vorhandenen ausnimmt und hier die Konstellation beeinflusst.

Den Genuss, einen solchen Rechenmeister grossen Stils bei der Arbeit beobachten zu können, gewährt uns W. Bode in seinem Büchlein. »Kunst und Kunstgewerbe«, dessen Abhandlungen die verschiedensten Anmerkungen zur Entwickelung des Modernen in unserer Kunst und ganz besonders in unserem Kunstgewerbe enthalten. Die Aufsätze sind um so interessanter, als sie nicht rückschauend vom heute bestehenden Fazit aus den Entwickelungsgang aufstellen, sondern uns zeigen, wie der Verfasser schon ehe dieses Fazit gezogen werden konnte, die Symptome der Zeit von Schritt zu Schritt so gewertet hat, wie sie sich heute bestätigen.

Mit dem Jahre 1893 beginnen die Abhandlungen, indem sie die modernen Ansätze der Chicagoer Weltausstellung analysieren; in den deutschen Kampfjahren 1896 und 1897 beleuchten sie scharfsichtig die Aufgaben der offiziellen Kunstgewerbe-Institute und die Leistungen der jungen Künstlererscheinungen. Endlich betrachten sie die Resultate der ganzen Bewegung zusammenfassend an der Jahrhundertwende. Sind diese Aufsätze schon an sich voll interessanter Gedanken, so werden sie doppelt wertvoll, weil hier ein Mann, der unter den Kennern und Jüngern der historischen Kunst in erster Reihe steht, seine Stimme erhebt für das neue Leben und so von vornherein diese Versuche zu einer Zeit, wo viele sie noch auf das Niveau kapriziöser Spielereien herabdrücken wollten, als das nimmt, was sie sind: Zeichen lebender Kunst. Lebende Kunst aber ist von gleichem Interesse und Wert, ob sie aus dem 16. oder dem 19. Jahrhundert stammt. Diesen Standpunkt hat Bode praktisch mit voller Deutlichkeit vertreten, und er hat dadurch die ernsthafte Tageskritik in nicht geringem Masse durch die Autorität seiner Persönlichkeit gehoben. Lange glaubte man, dass die Beschäftigung mit den flüchtigen Erscheinungen des Tages einem ernsthaften wissenschaftlichen Manne nicht anstehe, dafür waren Referenten da; Bode zeigte, dass er es bei einem wahren Kunstfreunde für ebenso wichtig hielt, der eigenen Zeit den Puls zu fühlen, wie fremden Zeitepochen.

Und weil Bode stets bewiesen hat, mit welch lebendigem Interesse er jeder frischen Erscheinung des Tages folgt, werden die Warnungen, die er beim Eintritt ins neue Jahrhundert dem modernen Kurse zuruft, doppelt wirksam sein. Sie berühren Fragen, über die man mit dem Verfasser rechten kann, — die Charakterisierung moderner Architektur ist z. B. solch ein Punkt, — aber ihrer Grundtendenz wird jeder, der es mit der Kunst ernst meint, zustimmen, — sie bedeutet den Kampf gegen all jene Auswüchse niedriger Sensations-Spekulation und geschäftsmässiger Nachahmung, die sich heute parasitenartig an jede neue Erscheinung hängt, sowie sie beginnt, sich hochzuringen und die ohne Frage die Gefahr bereits heraufbeschworen hat, dass die wirklichen Lebenskeime im Unkraut ersticken. *Fritz Schumacher.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 21. Februar legte Prälat Wilpert einige Tafeln seines in Jahresfrist erscheinenden grossen Katakombenwerkes vor. Er besprach die Darstellung eines Cirkusfahrers und eines Kriegers in Wandgemälden des cimetero der Vigna Massima an Via Salaria. Besonders merkwürdig war der Nachweis, dass der Krieger in älteren Reproduktionen christlicher Katakomben als Abraham bezeichnet worden ist, dessen gezücktes Messer auf die Opferung seines Sohnes deute. Prälat Wilpert betonte an diesem Beispiel die Notwendigkeit neuer, zuverlässiger Aufnahmen der Katakombengemälde, verbunden mit eingehenden, kritischen Untersuchungen an Ort und Stelle. Dr. Amelung legte zunächst eine in Smyrna aufgefundene Replik der Venusstatue vor, welche von ihm vor kurzem in der Villa Doria Panfili entdeckt worden ist. Dann sprach er, an eine Statue der Villa Albani anknüpfend, über einen Apollotypus des fünften Jahrhunderts, seine Umwandlung im vierten und seine mögliche Festlegung in den Kreis der Kunst des Leochares. Professor Hülsen sprach über den Bacchustempel an der Via Sacra auf dem Forum Romanum, auf ein dort vor kurzem gefundenes Inschriftenfragment Bezug nehmend, das sehr wahrscheinlich auf eine Stiftung des Antonius Pius bezogen werden muss. Fragmente einer Mänadendarstellung deuten auf einen Bacchustempel, dessen Existenz nicht nur Martial bezeugt, sondern die auch durch eine Medaille des Kaisers erhärtet wird. Professor Petersen erklärte, dass er sachlich gegen die Untersuchungen Professor Hülsen's nichts einzuwenden habe, dass ihm aber die Arbeit des Reliefs für die Zeit des Antonius Pius zu schwach erscheine. — In der Sitzung vom 7. März sprach Professor Petersen über die jüngsten Ausgrabungen in Cività Castellana. Dank dem Entgegenkommen des Direktors des Thermenmuseums Pasqui standen dem Vortragenden eine Anzahl von Photographien der einzelnen Fundstücke zur Verfügung. Professor Petersen besprach zunächst Terrain und Grundriss der Anlage, in welcher er eher das Atrium eines Tempels als einen Tempel selbst zu erkennen glaubte. Die gemalten Inschriften geweihter Schalen berechtigen aber zu der Annahme, dass der noch nicht ausgegrabene Tempel dem Merkur heilig war. Unter den Terrakotten des Fundes hob der Vortragende namentlich das Fragment einer Merkurstatue hervor, welche als Giebelschmuck des Heiligtums gedient haben mochte. Professor Petersen betonte auch bei dieser Gelegenheit das Entgegenkommen der italienischen Regierung, die nicht nur den Besuch der Ausgrabungen ohne weiteres gestattete, sondern für den Vortrag auch sämtliche Aufnahmen zur Verfügung stellte, welche für eine offizielle Publikation bestimmt sind, die in Vorbereitung ist. Die Ausführungen des ersten Sekretärs des Archäologischen Instituts können als beachtenswertes Zeugnis dienen, dass zwischen den Beamten der Minerva und den Deutschen auf dem Kapitol nach wie vor die besten Beziehungen obwalten, trotz aller Verhetzungen, welcher sich nicht nur italienische, sondern auch deutsche Zeitungen schuldig gemacht haben. Professor Hülsen suchte den Nachweis zu führen, dass die Reliefstatuen im Innern des Titusbogens seit dem Mittelalter bis etwa zum Jahre 1475 durch irgendwelche Anbauten verdeckt waren. Zu dieser Annahme führten ihn zunächst die Zerstörungen am Titusbogen selbst, dann aber auch die auffallende Thatsache, dass im altertumsbegeisterten Quattrocento vom Titusbogen und seinem Schmuck fast niemals die Rede ist. Erst ein Humanist aus den Tagen Sixtus' IV. (1471—1484) erwähnt wieder den siebenarmigen Leuchter, und führt als einen

Ruhmestitel des Roverepapstes auf, die Skulpturen des Titusbogens, welche bis dahin unsichtbar gewesen, der Welt wiedergeschenkt zu haben. Zum Schluss legte Professor Hülsen eine merkwürdige, wenig bekannte Darstellung des Titusbogens aus dem Beginn des Cinquecento vor, ein Votivgemälde des berühmten Phädra Inghirami, der das Unglück hatte, in der Nähe des Bogens von einem mit Ochsen bespannten Karren überfahren zu werden. Zum Dank für eine allerdings nur scheinbare Genesung stiftete der Kardinal dies Votivbild — das schönste und wohlerhaltenste in seiner Art — in die Lateransbasilika, wo es noch heute in der Sakristei bewahrt wird. *E. St.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. *Forum Romanum.* Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum konzentrieren sich heute vor allem auf drei Punkte: Auf die Umgebung des Castor- und Pollux-Tempels, dessen Säulen neu gefestigt worden sind, auf Haus und Tempel der Vestalinnen und auf die Umgebung des Titusbogens, wo der alte Aufgang zum Palatin wieder freigelegt worden ist. Ausserdem ist man beschäftigt, S. Maria Antiqua wieder aufzubauen und einzudecken: die vier Säulen, welche das Langhaus gliedern, sind wieder aufgerichtet, Chor- und Seitenschiffe sind überdacht worden, so dass die kostbaren Fresken vor den Einflüssen der Witterung einigermassen geschützt sind. Die Restaurationsarbeiten werden eifrigst betrieben und dürften in absehbarer Zeit vollendet sein. Dann werden auch die Fresken wieder sichtbar sein, welche heute zum grössten Teil durch Strohmatten verdeckt werden. Ist man in S. Maria Antiqua am Wiederherstellen, so ist man in S. Maria Nuova (heute S. Francesca Romana) noch mit dem Niederreissen beschäftigt. Hier wird bekanntlich das geräumige Kloster — auf den Fundamenten des Templum Veneris et Romae erbaut — als Forumsmuseum hergerichtet. Der säulengetragene, völlig verwahrloste Klosterhof soll wieder hergestellt werden, und ringsherum werden Ausgrabungen gemacht, die zur Zeit noch keine nennenswerten Resultate geliefert haben. Die Stiftung des Klosters geschah durch die Orsini; das Kardinalswappen, welches man ziemlich roh in Stein gehauen fand, erinnert im Stil an das Wappen der Marmorbalustrade, welche in der Kapelle der Pietà in St. Peter die heilige Säule aus Jerusalem einschliesst. Beide deuten auf den berühmten Latino Orsini, welcher ohne jedes Denkmal in S. Salvatore in Lauro begraben liegt. Latino Orsini erhielt den roten Hut im Jahre 1448 von Nicolaus V.; er hat am päpstlichen Hof vor allem unter Paul II. und Sixtus IV. eine glänzende Rolle gespielt. Um die Mitte des Quattrocento dürften auch die Fresken eines Heiligenlebens entstanden sein, die in Chiaroscuro ausgeführt fast ganz zu Grunde gegangen sind. Die geringen Reste, welche man vor kurzem in einem Winkel des Hofes entdeckte, stellen einen jugendlichen Heiligen zu Pferde dar, den eine Volksmenge begleitet. — Die Energie, mit welcher die Ausgrabungen auf dem Forum nun schon seit Jahren betrieben werden, ist erstaunlich, und die Resultate, welche sich vor allem für die Topographie des Forums ergeben werden, sind heute wohl noch kaum in ihrem vollen Umfange abzusehen. *E. St.*

Über ein neues Tafelgemälde von Lukas Cranach dem Älteren in Freiburg i. B. berichtet der Münster-Architekt Fr. Kempf: Das in der Sakristei des Münsters hängende, bisher wenig beachtete Bild hat Herr Kempf auf Grund sorgfältigster Prüfung als ein echtes Werk des berühmten Meisters erkannt. Es stammt aus dessen bester Zeit und zeigt Christus als Mann der Schmerzen, mit Maria und Johannes, umschwebt von einer Glorie von achtzehn Engelsköpfen, in einer prächtigen, echt Cranach'schen Landschaft. Wir hoffen, von einem Kunsthistoriker nach Augenschein des Bildes demnächst zu hören, ob das Werk als echt anzusprechen ist.

Rom. *Ausgrabungen in San Saba.* Nachdem das Ministerium des öffentlichen Unterrichts 2000 Lire zur Fortsetzung der Archäologischen Forschungen in und um San Saba bewilligt hat, sind hier die Ausgrabungen unter Leitung des Ingegniere Canizzaro wieder aufgenommen worden. Weitere Beiträge zum Teil aus privaten Mitteln sind wie alljährlich auch in diesem Frühjahr wieder zu erwarten. *E. St.*

NEKROLOGE

Düsseldorf. Zwei Senioren der Düsseldorfer Genremalerei sind gestorben: *Hermann Plathner* (geboren am 23. August 1831 in Gronau) und *Emil Schuback* (geboren am 28. Juni 1820 in Hamburg).

PERSONALIEN

Den Professorentitel erhielten die Münchener Maler Benno Becker und Otto Gebler.

DENKMÄLER

Dem berühmten Ägyptologen Mariette wird vor dem neuen Museum der ägyptischen Altertümer in Kairo ein Denkmal errichtet werden.

STIFTUNGEN

Eine eigenartige Stiftung. Ein Kunstfreund hat eine Stiftung zur Hebung der Freskomalerei gemacht, deren Zinsen jährlich 3000 Mark betragen. Für diesen Betrag ist einem begabten jungen Künstler eine dekorative Freskomalerei in einem Privathause zu übertragen. Das Thema stellt der Wohnungsbesitzer, der Künstler wird von einer der Akademien zu München, Düsseldorf, Karlsruhe, Dresden abwechselnd ausgewählt und zwar für dies Jahr von Karlsruhe. Privatleute, welche einen Raum durch diese Stiftung sich wollen ausgestalten lassen, haben ihre Wünsche nebst allen Detailangaben bis zum 1. April der Karlsruher Akademie einzusenden. Aus den eingehenden Gesuchen wird das passendste ausgewählt und einem geeigneten jungen Künstler übertragen werden.

WETTBEWERBE

Entscheidung über die grossen Staatspreise in Preussen. Der Malerpreis ist mangels genügender Leistung nicht zur Verteilung gekommen. Den Bildhauerpreis erhielt Alfred Raum aus Bernau. Den Michael Beerpreis für Maler erhielt David Mosé aus Wien, den Paul Schultze-Preis der Bildhauer Adolf Amberg aus Hanau.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Fresken von Bramante in der Breragalerie. Einen kostbaren Erwerb hat die nunmehr bedeutend erweiterte mailändische Galerie durch den Ankauf einer Folge von acht Fresken gemacht, deren Urheberschaft auf keinen andern Künstler als den grossen Bramante zurückzuführen ist. Sie stammen aus dem Hause der alten Familie Panigarola in Mailand, heutzutage Besitztum einer Familie Prinetti, und stellen verschiedene Figuren von Philosophen, Kriegern, Rednern oder Poeten vor, in klassischer Gewandung, in übernatürlichem Massstab. In

einer besonderen Abteilung, welche vordem über einer Thür eines Sales stand, sind in Halbfiguren die zwei Philosophen Democritus und Heraclitus abgebildet; in den übrigen Stücken sieben gewaltige, einzeln in Nischen stehende Persönlichkeiten. In ihrer Art stehen diese Fresken gewissermassen als unica da, nicht nur wegen ihrer Erhabenheit an und für sich, sondern auch als Specimen eines Malerwerkes des sonst nur als Baumeister bekannten Urbinaten. Dass er aber gelegentlich auch als Maler gewirkt, wird auf verschiedenen Seiten von älteren Schriftstellern bezeugt. Und zwar erstens von seinem Zeitgenossen G. Battista Caporali, in einem von ihm verfassten Kommentar des Vitruv. Bei einer Erwähnung Bramante's daselbst heisst es nämlich, er sei zuerst Maler gewesen, und zwar kein mittelmässiger — »da prima fu pittore, e non mediocre«. Auf die Fresken aber, um die es sich handelt, bezieht sich ein Passus in dem *Trattato della pittura scultura e architettura* vom mailänder Maler und Schriftsteller Giov. Paolo Lomazzo (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts). Als Werke Bramante's erwähnt er eben in dem genannten Hause den lachenden und den weinenden Philosophen, sowie die drei Kriegergestalten, die unter den stehenden Männern vorkommen, indem er sie mit drei Persönlichkeiten namhaft macht, welche sich zur Zeit in der Übung der Waffen in Mailand einen gewissen Ruhm erworben hatten.

Desgleichen werden diese Fresken ein Jahrhundert später in dem *Ritratto di Milano* von Torre (einer Beschreibung der Stadt Mailand) als Werke Bramante's verherrlicht mit der Zuthat — opere prodigiose che ingannano l'occhio in farsi credere opere da sculpti marmi e non dalla pittura. —

Um so mehr ist denn zu bedauern, dass, infolge der in dem alten Hause im vorigen Jahrhundert vorgenommenen Erneuerungen, von den sieben ganzen Figuren fünf nur als Brustbilder erhalten blieben und alle zusammen mehr oder weniger von ungeschickten Restaurationen, besonders in den Nischenhintergründen, auf willkürliche Weise berührt wurden. Wer dieses Umstandes gewahr zu werden wünscht, braucht nur die Stücke in der Galerie mit den früher von Anderson aus Rom aufgenommenen Photographien, nachdem die Restaurationen entfernt worden, zu vergleichen und wird somit besser bestätigen können, wie es der ursprüngliche Meister damit gemeint hatte.

Bedenkt man, welche Wichtigkeit Bramante auch als Maler zuzuerkennen, insofern er als ein Verbindungsglied zwischen der strengen mittelitalienischen Kunst eines Melozzo da Forlì, mit dem er in seinen früheren Jahren in Verbindung gestanden haben muss, und der mailändischen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzusehen ist, so mag wohl allerseits von den Kunstfreunden das Verdienst anerkannt werden, welches sich der Direktor der Breragalerie, Prof. Corrado Ricci, mit dem Erwerb der angedeuteten Werke gesichert.

Bramante's grossartige Fresken sollen demnächst in einem besonderen Saal der Galerie neben denjenigen seines Schülers und Nachfolgers in Mailand, Bramantino genannt, aufgestellt werden und den Zusammenhang ihrer Bestrebungen auf die zweckmässigste Weise darlegen.

Gustav Frizzoni.

Das Gemälde »Frühlingshymne« von Böcklin ist für das Leipziger Museum angekauft worden.

Max Seliger, Direktor der Leipziger Kunstakademie, hat in den Räumen des ihm unterstellten Instituts eine grosse Sammlung von Studien ausgestellt, die einen Einblick in die Thätigkeit dieses begabten Künstlers gestatten. Neben einer Menge dekorativer Arbeiten, neben einer grossen Zahl von Entwürfen für angewandte Kunst finden wir daselbst Naturstudien, deren Freiheit, Kühnheit und Frische einen ausgezeichneten Befähigungsnachweis für die Leitung einer Kunstschule von Bedeutung bieten. In den landschaftlichen und figürlichen Arbeiten zeigt der Künstler einen feinen Farbensinn, eine Geschwindigkeit und Kraft der Auffassung, die sehr günstige Wirkungen auf die Zöglinge der Akademie erhoffen lässt. Die glänzende Technik des Künstlers ist ein Produkt emsigen Fleisses, verbunden mit einer ungewöhnlichen Anlage; Auge und Hand stehen bei ihm im engsten Rapport. Besser hätte sich der Künstler nicht vorstellen können.

Leipzig. In Del Vecchio's Ausstellung für Kunst aller Art und Zeit ist jetzt eine Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen eröffnet worden, welche sehr reich beschickt worden ist. Ferner sind neu plaziert worden eine Kollektion von Werken Karlsruher Künstler wie F. Kallmorgen, K. O. Matthaei, Ludw. Dill, Hermann Daur, Alb. Haueisen, F. Fehr, weiter Kollektiv-Ausstellungen von F. Schwinge-Hamburg, A. Weinberger-Wiesbaden, Ed. Jos. Müller-Frankfurt a. M. Einzelwerke u. a. von K. Bürger, M. Moser, Ernst Meissner, Adolf Böhm, H. Wrage, Hugo Knorr, Horst Hacker, M. Weinert, A. Lang, sowie neues Kunstgewerbe, wie Büsten, Statuetten, Vasen, Säulen aus Bronze, Terrakotta, Steinguss u. s. w.

Turin. Die internationale Ausstellung für dekorative Kunst wird am 26. April eröffnet werden.

VOM KUNSTMARKT

Auktionspreise bei Lepke, Sammlung Gurlitt: Wilh. Leibl's »Griechenporträt« 4500 M., Hans Thoma's »Meeresluft« 3650 M., Max Liebermann's »Dorfidyll« 3500 M., derselbe »Bei der Arbeit« 1460 M., Andreas Achenbach's »Westfälische Mühle« 3200 M., E. Serra's »Pontinische Sümpfe« 3000 M., Hans Gude's »Norwegischer Strand« 2200 M., F. v. Piloty's »Kapuzinerpredigt« 2500 M., P. Salina's »Am Brunnen in Subiaco« 1590 M., F. von Lenbach's »Kinderporträt« 2000 M., J. Wopfner's »Kriegszeit« 1500 M., W. Simmler's »Gemsjäger« 1000 M., W. Camphausen's »Gefangenentransport« 700 M., C. Vighi's »Apenninlandschaften« 855 M., Ch. Heuvel's »In der Schule« 670 M. Der Gesamtertrag der beiden ersten Auktionstage war rund 70000 Mark. — Bei *Christie in London* erzielten sechs Miniaturen von Cosway sensationelle Preise, so »Madame du Barry« 21000 M. und »Herzogin von Cumberland« 18930 M. Wie üblich erzielten die Damenminiaturen viel höhere Preise, als die Herrenminiaturen. Der höchste Preis für diese — »Oberst Béranger« — war 8060 M. — Bei Helbing's Kupferstichauktion: Dürer, »Marienleben« 2160 M., »Wappen mit dem Totenkopf« 1700 M., »Heil. Hubertus« 1600 M., »Verlorene Sohn« 880 M., »Christus am Ölberg« 450 M., »Hieronymus im Gehäuse 450 M., »Maria mit dem Affen« 450 M., »Maria mit dem Schmetterling« 355 M. — Von den Aldegrever'schen Stichen: »Das Porträt des Herzogs von Jülich und Cleve« 440 M., »Bernhard Knipperdolling« 400 M., »Die grosse Dolchscheide« 330 M., »Die drei Kühe« von Berghem, im ersten Abdruck, 340 M., »Das Porträt des L. Vorstermann« von A. van Dyck, im ersten Abdruck, 510 M. Das Clair-obscur-Blatt »Alcyon tötet die Schlange« von H. U. Pilgrim (Meister mit den gekreuzten Stäben) 480 M., Israel van Meckenen »Zwei Apostel im gotischen Ornament« B. 81 und »Die hl. Familie mit St. Anna auf gotischem Throne« je 380 M., Giulio Campagnola »Christus und die Samariterin« 940 M., »Die Geburt Christi« von Nicoletto da Modena 450 M., »Christus zwischen zwei Heiligen« von Andrea Mantegna 305 M. Von den Raimondi-Stichen: »Der Kindermord« nach Ra-

phael 600 M., »Die fünf Heiligen« nach demselben 405 M., »Venus und Amor« ebenso 445 M., »Galathea auf dem Meere« ebenso 1450 M., »Die Poesie« ebenso 390 M., »Die nachdenkende junge Frau« 640 M., »Das Bildnis Raphael's im Mantel« 810 M. Von den Rembrandt'schen Radierungen: »Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten« 485 M., »Die grosse Kreuzabnahme« 800 M., »Der hl. Hieronymus bei dem Baume sitzend« 625 M., »Der hl. Hieronymus in Dürer's Geschmack« 730 M., »Der hl. Franziskus in der Wüste betend« 520 M., »Die Ansicht von Amsterdam« 495 M., »Die Landschaft mit den drei Bäumen« 4080 M. Von den Farbstichen und Schabkunstblättern der französischen und englischen Schule des 18. Jahrhunderts: »A Visit to the Grandmother« und »A Visit to the Grandfather«, zwei Blätter in Farben von Edmund Dayes und J. Smith nach Northcote, 770 M., »Gipsey's stealing a Child« und »The Child restored«, ebenso, von Valentin Gruce nach H. Singleton, 300 M., »L'Aveu difficile«, Farbendruck von François Janinet nach Lawrence, 600 M., »Thalia«, Farbendruck von Robert Pollard 355 M., »Le Déjeuner anglais«, Farbendruck von Gerard Vidal nach Lawrence, 460 M., »The Fruits of early Industry and Oeconomy« und »The Effects of Youthful Extravagance and Idleness«, zwei Farbendrucke von William Ward nach G. Morland, 650 M., »The Citizens Retread« und »Selling Rabbits«, ebenso, von William Ward nach J. Ward, 1400 M.

Florenz. Vom 3. bis 16. April kommt die Sammlung des verstorbenen Marchese Ferdinando Panciatichi Ximenez d'Aragona in dem Palast (Borgo Pinti 68) zur Versteigerung. Der soeben ausgegebene Katalog, der durch die Firma Galardelli & Mazzoni (11 Via del Giglio) zu beziehen ist, enthält auf 25 Tafeln in Lichtdruck einige der besseren Bilder — darunter sind nicht weniger als drei Sellajos —, einige Interieurs mit zumeist sehr prunkhaftem Mobiliar, sowie Proben der Waffen und der umfangreichen Sammlung chinesischer Gegenstände, endlich auch ein paar antike Stücke. Die Zahl der zur Versteigerung kommenden Bilder beträgt 272.

VERMISCHTES

Rom. *Palazzo Chigi.* Infolge des Prozesses wegen des Verkaufes der Madonna Botticelli's hat der Fürst Chigi Einheimischen und Fremden den Besuch seiner Bibliothek untersagt, welche früher jeden Donnerstag geöffnet war. Dieser Schritt des Fürsten kann nicht befremden, aber es ist doch zu beklagen, dass eine der reichsten Bibliotheken Roms bis auf weiteres der Forschung überhaupt verschlossen sein wird. *E. St.*

Aus London erhalten wir die sensationelle Nachricht, dass in Bondstreet in London ein neues *Antiquitätengeschäft* eröffnet wird, und zwar von dem Pariser *Kunsthändler Löwengard* gemeinsam mit dem bekannten *Direktor des Louvre Emile Molinier!* Dass Molinier seinen Abschied genommen hat, meldeten uns vor einigen Tagen die Pariser Blätter, dass er es zu diesem Zwecke that, haben wohl wenige geahnt. Befähigt ist Molinier jedenfalls in hohem Grade zu seinem neuen Beruf; das hat er ebenso sehr als Leiter der Abteilung der Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance im Louvre seit zwölf oder fünfzehn Jahren bewiesen, wie als Expert bei der Vente Spitzer, bei der der damalige Assistent am Louvre zum nicht geringen Erstaunen des Publikums nicht den Louvre, sondern — die Familie Spitzer vertrat.

Zeichenunterricht in der Volksschule. Die Leitung des preussischen Unterrichtswesens lässt gegenwärtig in einigen mehr als sechsklassigen Volksschulen Berlins versuchsweise im Zeichnen unmittelbar nach der Natur unterrichten. Die Lehrer sind angewiesen, alle hierbei gewonnenen Zeichnungen — gute wie verdorbene — aufzubewahren und samt den sonstigen Erfahrungen im Jahre 1903 dem Minister einzureichen. Es soll dann darüber Beschluss gefasst werden, ob die moderne Methode des Zeichenunterrichts an allen preussischen Volksschulen einzuführen ist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 21. 3. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Das Schicksal des Heidelberger Schlosses hat eine so erregte Erörterung hervorgerufen, und der ganze Fall ist für unsere öffentliche Denkmalpflege derart bedeutungsvoll, dass es dem Wesen dieser Zeitschrift mehr zu entsprechen schien, statt in den lebhaft geführten Kampf einzugreifen, lieber nach verhallter Rede und Gegenrede die Ergebnisse der Debatte gesammelt dem späteren Studium der Fachgenossen aufzubewahren.

Die Redaktion.

DER STREIT UM DIE WIEDERHERSTELLUNG DES HEIDELBERGER SCHLOSSES

EIN EPILOG

> *»Das badische Finanzministerium erachtet die Heidelberger Schlossfrage noch nicht als spruchreif. Eine Vorlage über die zum Schutze des Heidelberger Schlosses und im Interesse seiner dauernden Erhaltung zu treffenden Massnahmen wird deshalb dem gegenwärtig versammelten Landtage nicht mehr unterbreitet werden können.«*
>
> *(Bad. Landesztg. v. 15. Jan. 02.)*

Bedeutet diese Mitteilung wirklich nur einen Aufschub oder bedeutet sie das Begräbnis des ganzen Planes? Wir wünschen das letzte, wir fürchten das erste. Und deshalb sei der Verlauf der ganzen Angelegenheit in seinen Hauptlinien hier nochmals erzählt. Der Fall ist lehrreich; denn es giebt gar viele Heidelbergs und gar viele Schäfer im deutschen Reiche.

Wie der Bau zur Ruine geworden, braucht hier nicht mehr ausführlich erzählt zu werden. Was Kriegs- und Feuersnot übrig gelassen hatten, wäre beinahe den schlimmsten Feinden der Denkmäler, der Verständnis- und Interesselosigkeit der Besitzer, zum Opfer gefallen. Ein Franzose, Charles de Graimberg, hat — welche Ironie! — das Schloss vom Untergange gerettet; seinen Mahnungen folgend, begann sich die badische Verwaltung für die Ruine zu interessieren. Neue Gefahr brachten dann erst wieder die Bahn- und Hotelanlagen, aber im ganzen ist der Baukörper ungefährdet geblieben, bis im Jahre 1897 Oberbaurat Schäfer mit der Restauration des Friedrichsbaues betraut wurde.

Schon im Jahre 1883 hatte die badische Regierung zur Aufnahme und Unterhaltung der Ruine ein eigenes Baubureau unter Leitung der Architekten Koch und Seitz errichtet. Die Arbeiten waren 1889 abgeschlossen, im folgenden Jahre war das Bureau aufgelöst und seine Leiter, die obengenannten Architekten und der Vorstand der Grossherzoglichen Baudirektion, der jetzige Oberbaurat Durm, beauftragt worden, gesonderte Gutachten über den Bauzustand abzugeben. Die Berichte von Koch und Seitz äusserten sich über die drei Möglichkeiten einer vollkommenen und einer partiellen Wiederherstellung und einer blossen Erhaltung des Bestehenden. Das Durmsche Gutachten trat für die Erhaltung des Bestehenden ein.

Die zur Beratung dieser Gutachten einberufene Kommission, der ausser den Vertretern der beteiligten badischen Staats- und Gemeindebehörden und des Schlossvereins, die Praktiker Durm, v. Egle, Heer, Kircher, Koch, Lang, Raschdorff, Thiersch, Wagner (Darmstadt) und Warth, ferner die Theoretiker v. Essenwein, Lübke, v. Oechelhäuser angehörten, schloss sich dem Durm'schen Gutachten an und fasste ihre Meinung in acht Leitsätze zusammen, von denen die wichtigsten hier wiedergegeben seien:

1. *Eine vollständige oder teilweise Wiederherstellung des Schlosses kommt nicht in Betracht.*
2. *Die vorzunehmenden Arbeiten müssen bis in die kleinsten Teile auf Erhaltung des Bestehenden gerichtet sein. Erneuerungen sollen erst vorgenommen werden, wenn das Bestehende vollständig oder schon so weit zerstört ist, dass eine Ausbesserung ausgeschlossen erscheint.*

   Dieser Satz betrifft nicht nur das rein Bauliche, sondern auch den künstlerischen Teil der Räume, sowohl Ornamente wie figürliche Darstellungen.
3. *Als erstes Erfordernis ist zur Erhaltung der Bauwerke eine sachgemässe Abführung der Grund- und Tagwasser zu bezeichnen.*
4. *Dieser Massregel würde sich die Sicherung aller Mauerteile gegen Witterungseinflüsse durch entsprechende Ausfugungen, Abdeckungen, Versteifungen und dergleichen anzuschliessen haben.*

Im fünften Satz wird die Abformung des plastischen Schmuckes gewünscht. Da diese Arbeit jedoch, wie sich bei genauer Untersuchung herausstellte, einen allzu grossen Kostenaufwand gefordert hätte, da ferner — so sagt die amtliche Denkschrift — eine grössere Zahl der Statuen durch die Arbeit des Abformens in ihrer Standhaftigkeit beeinträchtigt worden wäre, entschloss sich das Finanzministerium, sofort die Anfertigung von Kopien sämtlicher Statuen anzuordnen. Eine im Jahre 1894 zusammenberufene Kommission von Architekten und Bildhauern erklärte einmütig, dass die Kopien ihren Zweck erfüllten und als genügend zu erachten seien. Hätte man nicht besser gethan, die Originale an ihrem Platze zu belassen und die Kopien ins Museum zu stellen? Die gleiche Kommission beantragte — und hier schon beginnt die immer verhängnisreicher sich gestaltende Abweichung von den Beschlüssen der ersten Kommission — die würdige stilgerechte Herstellung des Innern des Friedrichsbaues und die Herstellung eines Daches in der alten Form.

Der Auftrag dazu wurde zwischen Koch und Schäfer in der Weise geteilt, dass jener die Aussenrestauration, dieser die Innenrestauration übernahm. Am 25. Juni 1897 jedoch teilte der badische Staatsanzeiger überrraschender Weise mit, dass unter Leitung des Oberbaurats Schäfer ein besonderes Schlossbaubureau zu errichten sei. Damit war Koch beseitigt, und Schäfer die alleinige Verantwortlichkeit für Fassade, Dach und Innenbau übertragen. Dem Fernstehenden bleibt es völlig unklar, wie den badischen Baubehörden das Recht, diese mit öffentlichen Mitteln herzustellenden Arbeiten zu beaufsichtigen, genommen werden konnte.

Wie aber hat Schäfer die ihm anvertraute Aufgabe gelöst? Ich lasse den A. H. zeichnenden Mitarbeiter des »Schwäbischen Merkur«, in dessen Artikelserie eine Menge feinsinniger Bemerkungen über Denkmal- und Landschaftspflege enthalten sind, das Wort[1]). »Die Seite gegen das Thal vor allem hat alle Schärfe der Linien verloren. Wie ein stumpfer Abdruck aus dem Model sieht das Ganze aus, ohne scharfe Schlagschatten, ohne deutlich hervortretende und sich abhebende Profile. Die feingearbeiteten Fensterumrahmungen und köstlichen Löwenmasken sind durch Abraspeln verdorben oder durch ordinäre Kopien ersetzt und der goldgrüne Schimmer der Patina war natürlich auch nicht zu retten. In stumpfen bröckelnden Thonfarben, wie eine Cementarbeit, stellt sich die weiland berühmte Fassade dar. Vom Hof aus gesehen macht sich die Sache besser aber man wünscht, der Bau möchte an der Frankfurter Zeil stehen mit der Aufschrift »Frankfurter Bank«, nicht zwischen diesen Ruinen, deren Einheit der Prunkbau im Millionenstil vernichtet. Vom Thale aus gesehen vollends sind die vielen kleinen Dachfenster und Kamine mit ihrem weissen Anstrich eine Beleidigung für das Auge . . .«

Das Innere des Friedrichsbaues, das sich der Besichtigung und Beurteilung noch immer entzieht, hat nach zuverlässigen Mitteilungen ebenfalls eine gründliche Umgestaltung erfahren; so gründlich, dass die Räume, die Museumszwecken dienen sollten, nunmehr — Repräsentationsräume für den Grossherzog werden müssen. Eine ursprünglich ganz einfache, vollkommen schmucklos auf Fussbodenhöhe endigende Wendeltreppe beispielsweise mündet jetzt in ein mehrere Meter hohes fast überreich ornamentiertes Sandsteingehäuse. Die an sich einfachen Thüröffnungen sind jetzt von wahren Tischler-Architekturen in eingelegter und geschnitzter Arbeit umgeben; für sie so wenig wie für die schweren Stuckdecken, die der pietätvolle Restaurator hier anzubringen für gut fand, ist im Baubestande auch nur der kleinste Anhalt zu finden; sie sind freie Gestaltungen der von deutscher Renaissance gesättigten Phantasie Schäfer's. Es versteht sich von selbst, dass derartige Thüren und Decken auch eine anspruchsvolle Wandbekleidung fordern, kostbare Stoffe oder Teppiche, und dass die bescheidenen Sammlungen des Vereins, Stiche, Porzellan, Waffen und dergleichen hier nicht zur Geltung kommen können. Man muss also nach einem anderen Zweck der Räume suchen, man hat ihn, wie gesagt, auch bereits gefunden. Im Jahre 1894 aber hatte die Kommission, deren Mitglied Schäfer war, einmütig gewünscht, »der Bau solle auch nach den Restaurationsarbeiten den Charakter des Altertümlichen nicht verlieren«. Wie einigt sich hier Wort und That?

Unter diesen Verhältnissen ist es wohl nicht ganz leicht zu verstehen, dass die badische Regierung sich wiederum an Schäfer wandte, als ihr — man weiss nicht, warum — der Zeitpunkt gekommen schien, zur Wiederherstellung anderer Schlossteile oder — genauer gesagt — des ganzen Schlosses Stellung zu nehmen; denn die Frage heisst klipp und klar trotz aller offiziösen und offiziellen Verschleierungskunst: Soll das ganze Schloss innen und aussen wieder aufgebaut werden? Selbst wenn man das im Prinzip bejahen könnte, wäre es doch zweifellos, dass der Mann, der sich am Friedrichsbau nicht als pietätvoller, sich dem vorgefundenen Baubestande bescheiden unterwerfender Restaurator, sondern als rücksichtsloser, vor allem den eigenen Willen zur Geltung bringender Erneuerer gezeigt hat, nicht der geeignete Mann zur Lösung dieser Aufgabe ist. Überall, wo Schäfer Hand angelegt hat, zeigt sich seine gewaltsame Art, in Marburg, in Strassburg, wo er — wiederum unter Ausschaltung aller Aufsichtsinstanzen, gegen den Willen der ganzen Gemeinde — die alte Jung St. Peterskirche in einer Weise koloristisch behandelt hat, die das historisch geschulte, wie das naive Auge mit genau gleicher Heftigkeit beleidigt, — in Freiburg, wo er die alten Stadtthore — auch hier gegen den gewichtigsten Einspruch — ausgebaut hat, wie sie ganz sicher nie gewesen sind. Und nun sollen Heidelberg und Meissen an die Reihe kommen.

Sobald der Schäfer'sche Plan in seinen allgemeinsten Umrissen bekannt geworden war, erhob sich eine grosse Zahl von Stimmen gegen ihn. Cornelius Gurlitt ging voran, auch hier ein prächtiger Rufer im

1) »Schwäbischer Merkur« (Kronik) No. 6 bis 12 (4. bis 9. Januar 1902).

Streit[1]): Was ihm seit seinen Jugendtagen ein teurer Besitz ist, will er nicht »stilgerecht« verfälscht, will er überhaupt nicht von frevlerischer Hand angetastet wissen, Dann trat Theodor Alt mit ausführlichen, auf gründlichster Kenntnis des Gegenstandes beruhenden Ausführungen hervor, in denen er sich aus geschichtlichen, wie aus künstlerischen Gründen gegen die Wiederherstellung des Otto Heinrichs - Baues — von diesem allein war zunächst die Rede — wandte[2]): Der Merian-Schäfer'sche Zwillingsgiebel steht — dies ist etwa der Kern des Aufsatzes — in heftigem Widerspruch zu der ganz italienisch komponierten Fassade, kann also nicht der ursprünglichen Bauabsicht angehören. »Nimmt man dem Schloss seinen Charakter als Ruine, so vernichtet man jenes allgemeine, auf ihre Geschichte nicht minder wie auf ihre malerische Schönheit begründete Interesse, welches ihren einzigartigen Weltruf bedingt.« Ihm antwortete Seitz, dem »Laien« der »Fachmann«; aus der Gehässigkeit seines Tons allein ist schon zu entnehmen, wie schlecht es mit seinen sachlichen Gründen bestellt ist[3]). Es sei in erster Linie eine technische Frage, die der Entscheidung harrt. Das einzige Mittel zur Erhaltung des Baues sei seine Wiederherstellung. »An sich steht uns persönlich die italienische Renaissance näher als die deutsche, es ist uns aber bei genauer Kenntnis der italienischen Bauten keine bekannt geworden, der an Originalität und architektonischer Schönheit den im vorgeschlagenen Sinne restaurierten Otto-Heinrichs-Bau übertrifft.« (!!) So wörtlich derselbe Fritz Seitz, der im Jahre 1884 denselben Doppelgiebel — wiederum wörtlich — »monströs« genannt hatte. Ja, es geht eben nichts über — Entwickelung. Durm antwortete treffend mit einer sachlichen Darstellung des geschichtlichen Verlaufs[4]); in einer zweiten Darlegung wies er den Versuch, das Schloss als baufällig hinzustellen und die Frage seiner Wiederherstellung als eine Angelegenheit der Techniker zu behandeln, zurück[5]). »Durch eine Behandlung dieses Baues in der Art des Friedrichsbaues wird aber seine Festigkeit im ganzen wohl nicht erhöht und der Vorschlag, ihn durch eine solche Reparatur zu verstärken und diese Verstärkung durch hohe Giebelmassen und kolossale Dächer, die durch aufgefangene Windstösse das Mauerwerk in seinen Grundfesten erzittern machen können, noch mehr zu erhöhen, ist eine traurige Spekulation auf den Unverstand der Massen.« Alt setzte in zwei weiteren Artikeln noch eingehender die Schwächen des Schäfer'schen Projektes, den Mangel ausreichender geschichtlicher Begründung für Anlage und Durchbildung des Giebels auseinander.[1]) Auch A. v. Oechelhäuser und viele andere nahmen in gleichem Sinne das Wort[2]). Oberbaurat Otto Warth sprach die stärksten Bedenken gegen die Zweckmässigkeit der von Schäfer geplanten Massnahmen aus[3]). »Das Dach schützt die Aussenflächen der Fassadenmauern vor der Zerstörung nicht, sie sind nach wie vor den nagenden und zersetzenden Einwirkungen der Witterung preisgegeben, . . . wie dies die noch nicht 200 Jahre alten Schlösser in Mannheim, Bruchsal und Rastatt zeigen, die zur Zeit mit einem Aufwand von Millionen in ihrem Äussern wieder hergestellt werden müssen, obgleich sie nie dachlos waren, völlig ausgebaut sind und verschiedenen Zwecken dienen«. Das Gegenteil des Gewünschten wird erreicht: die Fassade wird in ihrer Ausdehnung vergrössert durch die gewaltigen, die Dachflächen überragenden Doppelgiebel, die in erhöhtem Masse der Verwitterung und dem Verfall preisgegeben sind.« Es gebe technische Mittel genug zur Erhaltung des Bestehenden, ohne Ausbau: für die Kronen der Mauern und für die wagrechten Flächen der Fensternischen Abdeckung mit Granit oder Syenitplatten, eventuell in Verbindung mit Steinrinnen, Bleiausstemmungen, Bleiisolier- oder Kupferplatten; für die Innenflächen sorgfältiges Ausfügen, Bestich und Putz; für die freistehenden Mauern, falls dies wirklich notwendig sein sollte, strebepfeilerartige Hochführung der Quermauern.

Inzwischen hatte Cornelius Gurlitt in einem Rundschreiben einem weiteren, aus Künstlern und Gelehrten bestehenden Kreise die Frage vorgelegt, ob Erhaltung der Ruine oder Wiederaufbau wünschenswert sei. Die weitaus überwiegende Zahl, auch die Mehrzahl der befragten Architekten und unter ihnen die hervorragendsten Deutschlands, sprachen sich gegen die Wiederherstellung aus. Einhundertunddreizehn Lehrer der Heidelberger Universität gaben eine Erklärung zu Gunsten der Ruine ab. Geflissentlich wurde die Meinung verbreitet, als spiele sich der Streit zwischen den geschlossenen Gruppen der Architekten einerseits, der Kunsthistoriker andererseits ab, als handle es sich um eine Mache der letzteren. Nichts kann falscher sein, als diese Behauptung. Wahr ist nur, dass die Kunsthistoriker geschlossen gegen die Restauration stehen; aber mit ihnen, und wie sie als Ruinenschwärmer verspottet, steht eine sehr grosse Anzahl bedeutender Architekten aller Richtungen, stehen ausser den hier schon genannten auch F. Adler, Heinrich von Geymüller, Leopold Gmelin, Hermann Muthesius, Olbrich, Raschdorff, Steinbrecht, Thiersch und viele, viele andere. Auf Schäfer's Seite aber steht nur der kleine Kreis der

1) »Frankfurter Zeitung« Nr. 320 vom 16. November 1902 (aus den »Dresdner Nachrichten«).

2) »Heidelberger Tageblatt« Nr. 270 vom 18. November 1901.

3) »Heidelberger Zeitung« Nr. 272 vom 23. November 1901.

4) »Heidelberger Zeitung« vom 13. November 1901. (Nr. 275).

5) »Heidelberger Tageblatt« vom 27. November 1901. (Nr. 279).

1) »Heidelberger Tageblatt« vom 26. November 1901. (Nr. 278) und »Mannheimer Genral-Anzeiger» vom 27. November 1901.

2) Beilage der »Münchner Allgemeinen Zeitung« Nr. 282 und »Badische Landeszeitung» vom 26. November 1901 (Nr. 553).

3) »Badische Landeszeitung« vom 30. November 1901 (Nr. 562).

auf ihn Eingeschworenen, die der Ansicht sind, dass man jetzt restaurieren müsse, weil man eben jetzt Schäfer zur Verfügung habe. War es aber wirklich so ganz klug, als einer von ihnen mit Bezug auf Schäfer's Entwurf die Worte niederschrieb: Es handelt sich nicht um eine Kopie mehr, sondern um eine ganz hervorragende selbständige Kunstleistung im Geiste der Alten?[1]) Nun gut, dann setze man diese selbständige Kunstleistung auf irgend einen der unbebauten Berge im Schwarzwald, aber Heidelberg und uns lasse man damit in Ruhe!

Anfang Dezember sprach dann Georg Dehio in einer besonderen, aus der tiefwurzelnden Abneigung des Denkmalfreundes gegen die Denkmalzerstörer geborenen Broschüre sein Wort zur Sache[2]): Das Versprechen, den Otto Heinrichs-Bau so wiederherzustellen, wie er gewesen ist, kann nicht eingelöst werden, weil niemand, auch nicht Karl Schäfer, mit Sicherheit angeben kann, wie er ausgesehen hat. Das relativ Wahrscheinlichere, — (nach den neuesten Forschungsergebnissen das Gewisse) — können wir sagen, ist, dass er anders ausgesehen hat, als auf Schäfer's Projekt; dieses bewirkt vollständige Verschiebung der Proportionen, eine total veränderte Bedeutung und Wirkung der ganzen Fassade. Und er schliesst seine wirkungsvollen Darlegungen mit den Worten: »Verlieren würden wir das Echte und gewinnen die Imitation; verlieren das historisch Gewordene und gewinnen das zeitlos Willkürliche; verlieren die Ruine, die altersgraue und doch so lebendig zu uns sprechende, und gewinnen ein Ding, das weder alt noch neu ist, eine tote akademische Abstraktion«.

Dem Drängen der öffentlichen Meinung nachgebend, hatte die badische Regierung endlich auch die Denkschrift über die Fortsetzung der Wiederherstellungsarbeiten und das Protokoll über die Verhandlungen der von ihr einberufenen Konferenz veröffentlicht[3]). Zur Beratung des Schäfer'schen Entwurfes, den sich die Regierung zu eigen gemacht hatte, war nämlich am 15. Oktober im Schlosse selbst eine neue Kommission zusammengetreten, die ausser den Vertretern der staatlichen und städtischen Behörden und des Schlossvereins die Praktiker Hofmann (Darmstadt), Kircher, v. Seidl (München), Tornow (Metz), die drei mit den bisherigen Arbeiten am Schloss betraut gewesenen Architekten Schäfer, Koch und Seitz, und die Theoretiker v. Oechelhäuser und Thode zu Mitgliedern hatte. Von den noch lebenden Mitgliedern der ersten Kommission waren Raschdorff, Schmidt-Heidelberg, Durm und Warth bezeichnender Weise nicht zugezogen worden. Verhandlungsunterlage war das Schäfer'sche Projekt, das alle den Schlosshof einschliessenden Gebäude in den Restaurierungsplan einbezog, aber nur für den gläsernen Saalbau und den Otto Heinrichs-Bau genauere Vorschläge macht. Sämtliche Bauten seien thunlichst in der Gestalt wieder herzustellen, die sie zur Zeit ihrer Erbauung oder unmittelbar vor der Zerstörung im Jahre 1689 gehabt haben. Bei allen Restaurierungsarbeiten sei der gegenwärtige Stand der Bauten, soweit dies irgend angeht, sorgfältig zu erhalten. Die Restaurierung sei bei allen einbezogenen Bauten in der Aussenerscheinung ganz durchzuführen. Im gläsernen Saalbau sollen alle Innenräume in würdiger, echter, aber einfachster Weise ausgebaut werden. Für den Otto Heinrichs-Bau wird vorgeschlagen, die Parterreräume um ihrer selbst willen und als Schauobjekt in alter Schönheit zu erneuern. Die Obergeschosse dieses Gebäudes sollen dagegen vorläufig nur von konstruktionswegen durchbaut, ihre Ausschmückung aber verschoben werden. Für die gotischen Bauten und für den englischen Bau wird die Wiederherstellung der Innenräume beantragt.

Für die Beurteilung der Kommissionsverhandlungen kann die Meinung von Schäfer, Koch und Seitz die pro domo sprechen mussten und sprachen, wohl ausser Betracht bleiben. Von den übrigen Teilnehmern stellten sich zwei Praktiker, Oberbaurat Kircher und Professor Gabriel v. Seidl (München) und die beiden Theoretiker Thode und v. Oechelhäuser auf die Seite der ersten Kommission, d. h. auf die Seite der Erhaltung des Bestehenden. Die beiden Architekten Hofmann-Darmstadt und Tornow-Metz sprachen sich im Sinne des Schäfer'schen Projektes aus; Oberbürgermeister Wilckens und Hofrat Zangemeister stimmten der Wiederherstellung des Otto Heinrich-Baus zu, falls die Techniker dies zwecks Erhaltung der Ruine für notwendig erachten. In dieser Frage aber und in der Beurteilung des Schäferschen Projektes für den Otto Heinrichs-Bau gingen die Meinungen weit auseinander.

Es würde grösseren Raum, als den mir hier zugemessenen erfordern, sollten die pro und contra angeführten Gründe einzeln gegeneinander abgewogen werden. Doch sei der Versuch gemacht, kurz zusammenzufassen, was von den Freunden und Gegnern des Schäfer'schen Projektes in der Konferenz, wie nachher in Zeitungen, Zeitschriften und Broschüren geäussert wurde. Allgemeine Erwägungen patriotischer Art, wie sie auf beiden Seiten geltend gemacht wurden — auf der einen in dem Sinne, dass es unsere Pflicht sei, das glänzendste Bauwerk der deutschen Renaissance in alter Herrlichkeit wieder erstehen zu lassen, wohingegen die anderen gerade die Ruine als Warnung vor Rückfall in Zersplitterung, als Mahnung zur Einigkeit erhalten wissen wollen — dürfen hier wohl ausser Spiel bleiben. Die Frage heisst nur: Würde der Wiederaufbau des Schlosses eine Mehrung unseres künstlerischen Besitzes bedeuten? Und ist überhaupt eine sichere geschichtliche Grundlage dafür vorhanden? Die Gegner des Projekts antworten verneinend; das Schloss, wie es uns überliefert sei, dürfe überhaupt nicht bloss als Kunstwerk betrachtet werden: Sage und Geschichte, Natur und Kunst hätten

1) Centralblatt der Bauverwaltung November 1901.

2) Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden? Strassburg, Karl J. Trübner 1901.

3) Die Verhandlungen der Heidelberger Schlossbau-Konferenz vom 15. Oktober 1901. Amtliche Aktenstücke, veröffentlicht im Auftrage des Grossh. Badischen Finanzministeriums (mit einer Abbildung), 1902.

hier zusammen etwas ganz Einziges geschaffen. Diesen Besitz zu erhalten und ihn unversehrt weiterzuvererben, sei unsere Aufgabe, nicht aber ihn — unter Verzicht auf alle poetischen Werte — in einen Zustand zu versetzen, in dem er nicht ganz unmöglicherweise einmal gewesen sein könnte. Ja, es haben sich sogar Meinungen vernehmen lassen, dahin lautend, dass man die Ruine ruhig zu Grunde gehen lassen solle, wenn es unmöglich sei, sie mit den Mitteln der heutigen Technik zu erhalten. Dann werde sich wenigstens das jetzige und das kommende Geschlecht noch ihres poetischen Zaubers erfreuen dürfen, und die Möglichkeit, einen Wiederaufbau vorzunehmen, habe man in fünfzig Jahren so gut wie heute, da ja Photographien und Massaufnahmen in sehr grosser Zahl vorhanden sind. Demgegenüber betonen Schäfer und seine Freunde, indem sie der Ruinenseligkeit spotten, den rein künstlerischen architektonischen Wert der Schlossbauten; es sei Pflicht, das Ganze der ursprünglichen Konzeption aus den erhaltenen Fragmenten herzustellen. Und die Hitzigsten unter ihnen treiben zur Eile: Man müsse den besonders glücklichen Zufall, dass man einen Mann, wie Schäfer zur Verfügung habe, benutzen und rasch — lieber heute, als morgen — zur That schreiten. Gerne scheinen sie bereit, was für uns den Hauptreiz der Ruine ausmacht, ihre Stimmung, zu Gunsten jener roheren, auf Massenentfaltung und Materialpracht gegründeten Wirkungen preiszugeben, wie sie uns ähnlich manche moderne Grossstadtstrasse bieten kann. Den ihnen oft entgegengehaltenen Einwand, dass eine Wiederherstellung auch für die Betrachtung aus der Ferne den uns lieb gewordenen Umriss in der gefährlichsten Weise verändern müsste, überhören sie gerne.

Das einzige Mittel, die Ruine zu erhalten, sei, sie auszubauen. So sagen wenigstens im Jahre 1901 die Freunde Schäfer's. Zehn Jahre vorher noch hatte Seitz in seinem gedruckt vorliegenden Gutachten vom Otto Heinrichs-Bau erklärt: »Fundament vorzüglich, Geschossmauerwerk der Ost- und Süd- und Westfassade, abgesehen von den obersten Teilen, gut, Mauerstärke gross. Hoffassade übersteht im ganzen unbedeutend, am meisten in der Mitte u. s. w. Ostfassade übersteht und ist ausgebaucht, aber beides unbedeutend. Südliche Mauer, abgesehen von den oberen Teilen, gut. Zwischenbau gut. Senkungen nirgends zu bemerken.« Haben wirklich die letzten zehn Jahre an dem Bau mit dem vorzüglichen Fundament, den grossen Mauerstärken, den geringen Ausweichungen aus dem Lot so grosse Verheerungen angerichtet, dass die viel gepriesene moderne Technik ihrer nicht Herr werden kann? Zwar behaupten angesehene Techniker, wie Oberbaurat Kircher, wie Gabriel v. Seidl, Josef Durm u. a., dass die moderne Denkmalpflege dies sehr wohl könne, wenn sie nur wolle, und v. Warth hat sogar, wie bereits erwähnt, eingehende Vorschläge in dieser Richtung gemacht, aber der Berliner Architektenverein erklärt, dass die moderne Bautechnik keine Mittel besitze, die freistehenden Umfassungsmauern des Otto Heinrichs-Baues in ihrem jetzigen Zustande zu erhalten. Nur Bedachung und Ausbau seien wirkliche Schutzmittel. Solcher Resignation gegenüber ist es gewiss bedeutungsvoll, dass eine durch ihre Zusammensetzung gewichtige Minderheit der gleichen Vereinigung die Wiederherstellung ablehnt und es als Pflicht der deutschen Architekten erachtet, die Ruine lediglich gegen Verfall zu schützen, ohne den gegenwärtigen Gesamteindruck zu verändern. Namen wie Eggert, Gräf, Grisebach, L. Hoffmann, Ihne, Messel, O. Rieth, Schwechten, Sehring stehen unter dieser Erklärung. Den gleichen Standpunkt hat dann auch F. Adler vertreten.

Selbst wenn man — was wir, wie die grosse Mehrzahl der Praktiker und Theoretiker, nicht thun — grundsätzlich eine Wiederherstellung der Ruine für zulässig erachten dürfte, bliebe doch immer noch die Frage nach der geschichtlichen Fundierung und der künstlerischen Bedeutung des Schäfer'schen Projektes offen; denn es darf doch wohl gefordert werden, dass die Wiederherstellung eines Baues, der, wie treffend gesagt worden ist, ideeller Gemeinbesitz des deutschen Volkes ist, nicht nur auf sicherer geschichtlicher Grundlage ruhe, sondern auch künstlerische Ansprüche befriedige. Wo auf der einen Seite so viel genommen werden soll, muss doch auf der anderen Seite etwas gegeben werden. Das Abbildungsmaterial nun, das uns über das ehemalige Aussehen des Otto Heinrichs-Baues Auskunft geben könnte, ist — trotz seinem Umfange — höchst ungenügend, es enthält kein einziges Blatt, das uns über die Fassadenkrönung vor Beginn des 17. Jahrhunderts genaue Auskunft giebt[1]). Dass der Bau im 17. Jahrhundert einen Doppelgiebel oder wenigstens zwei Giebel nebeneinander besessen hatte, ist gewiss. Welche Gestalt aber dieses Giebeldach besessen hat, ob es eine Zwillingsbildung mit verwachsenem Untergeschoss oder einfach zwei nebeneinander gestellte Giebel gewesen sind, darüber fehlt uns die Sicherheit. Die mir vorliegenden photographischen Vergrösserungen von Merian'schen Stichen und Stuttgarter Zeichnungen machen es im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die Innenschrägen der Giebel auch an der Hofseite bis zum Hauptgesimse herabreichten, dass also kein gemeinsames Giebelgeschoss vorhanden war. Wird der Archäologe Schäfer wohl den Mut haben, auch hieraus die einzig mögliche Schlussfolgerung zu ziehen? Und wie wird sich ihm dann die Flächengliederung dieser beiden Dreiecke gestalten?

Als mögliche Dachlösungen kämen ausser dem Giebel noch — wenn der Bau nun einmal überdacht werden muss — ein Südnord-Dach mit horizontalem Balustradenabschluss oder — analog dem Friedrichsbau — mit zwei Zwerchhäusern in Frage. Da Schäfer unter den möglichen Lösungen die anspruchsvollste gewählt hat, diejenige, die den grössten Arbeits- und

1) Der Zangemeister'sche Beweis, die Stuttgarter Zeichnungen wegen des Fehlens minder wichtiger Baulichkeiten noch ins 16. Jahrhundert zu setzen, ist nicht stichhaltig, weil derartige malerische Ansichten allzu oft nicht auf Anschauung des Objektes, sondern auf älteren — gezeichneten oder gemalten — Vorbildern beruhen.

Kostenaufwand erfordern und das altgewohnte liebe Bild am stärksten umgestalten würde, so wird man billigerweise erhöhte künstlerische Befriedigung erwarten dürfen. Aber man stelle es sich, nachdem man einen Blick auf den Friedrichsbau geworfen hat, nur vor: Über der dreigeschossigen, auf geschlossenem Sockel errichteten Fassade mit ihren starken durchgehenden Horizontalen die massige Krönung, die Fassade selbst vielfach geflickt, ein Mosaik aus Altem und Neuem, die Krönung ganz neu. Stellt man zwei Giebel nebeneinander, so zerreissen sie die Einheit des Unterbaues, stellt man sie verwachsen hin, so fallen ihre Achsen ausserhalb der Symmetrie-Achsen des Gebäudes — beides Wirkungen allerschlimmster Art. »Der aus unbekannten Gründen — sagt Adler — zusätzlich erfolgte Aufbau jenes Zwillingsgiebels ist eine bedauerliche Verballhornung des nach völlig anderen Stilgesetzen erfundenen und ausgeführten dreigeschossigen Frontbaues gewesen; auch aus diesem Grunde empfiehlt es sich, von der geplanten hohen Bedachung nebst Giebeln Abstand zu nehmen. Für mich ist es unzweifelhaft, dass die jetzige Erscheinung des Otto Heinrichs-Baues eine in sich vollendete harmonische Schöpfung darstellt, wie sie in künstlerischem und technischem Sinne nur einmal in Deutschland vorhanden ist.« Zu dem Zwiespalt der in sich vielfach geflickten und erneuerten Fassade mit den Giebeln käme dann aber noch die meines Erachtens völlig unerträgliche Diskrepanz der ausgebauten, mit neuen Dächern und Giebeln prangenden Schlossbauten und der lediglich durch den Verfall, durch die Überwucherung malerisch wirksam gewordenen fortifikatorischen Anlagen. Es ist keine Lösung dieses Zwiespalts denkbar.

Zweier wichtiger Meinungsäusserungen sei schliesslich noch gedacht. Der Karlsruher Architekt Bernhard Kossmann hat durch örtliche Untersuchungen festgestellt[1]), dass das oberste Gesims des Otto Heinrichs-Baues auf eine Höhe von 65 Centimeter mit dem dahinterliegenden Mauerwerk keinen Verband hat, d. h. also, dass sich hier zwei getrennte Mauerkörper befinden, auf denen unmöglich die Last hoher Steingiebel geruht haben kann. Die Sockelschicht der beiden Zwerchgiebelreste, die aus demselben dunkelroten Gestein besteht, ist an der Oberfläche glatt, also ursprünglich nicht für Überbauung berechnet gewesen. Daraus sei zu schliessen, dass Kurfürst Otto Heinrich nicht die Giebel, sondern einen horizontalen Abschluss beabsichtigt habe. Dass die Giebel einmal vorhanden gewesen sind, giebt auch Kossmann zu, aber sie waren nicht miteinander verwachsen, sondern ohne gemeinsames Untergeschoss nebeneinander gestellt, so dass auch der innere Giebelfusspunkt auf dem Hauptgesimse lag. Aus der Innenkonstruktion des Otto Heinrichs-Baues aber folgt, dass die Giebel unsymmetrisch, d. h. von ungleicher Grösse gewesen sein müssen, weil als Tragmauer des Daches nur die südliche Mauer des Gläsernen Saalbaues in Frage kommt. Schäfer hat sich in ganz unhistorischer Weise geholfen, indem er in seinem Projekt, um gleichgrosse Grundflächen für die beiden Giebel zu gewinnen, eine nur im Erdgeschosse vorhandene massive Mauer bis zur Gesimshöhe emporführt. Wird er nun, von Kossmann belehrt, so historisch sein, dass er die Wiederherstellung dieser nur als Notarchitektur verständlichen beiden Giebel befürwortet? — Auch der Architekt Albrecht Haupt, der keineswegs als Gegner der Wiederherstellung gelten will, ist der Ansicht, dass die ganz italienische Fassade, deren Quellen er nachweist, unbedingt einen horizontalen Abschluss verlangt[1]). Die beiden Querdächer nebeneinander sind seiner Ansicht nach ein aus Sparsamkeit angenommener Ersatz für das ursprünglich geplante Längsdach. Der Schäfer'sche Giebelentwurf wird so »zu einer Phantasie, wie man etwa den Bau ausbauen könnte, unter Beibehaltung des ungefähren einstigen Umrisses, jedoch so, dass die Giebel in der Architektur möglichst zum unteren Bau passen.« Der Doppelgiebel war »technisch schwach, künstlerisch minderwertig und für die ganze Architektur des Baues ziemlich gleichgültig.« »Für eine Wiederherstellung des Otto Heinrichs-Baues müssten andere und überzeugendere Grundlagen geschaffen werden, als sie bisher geboten würden.«

* * *

Es ist hocherfreulich, dass die Regierung den Stimmen der Warner Gehör geschenkt und sich entschlossen hat, die Entscheidung zu vertagen. Zunächst sind freilich Koch und Seitz am Werke, um nachzumessen, welche Veränderungen sich seit ihren letzten Aufnahmen am Baukörper vollzogen haben. Nach ihnen aber werden unbeteiligte Sachverständige in gründlichster Weise zu prüfen haben, welche Massnahmen zur Erhaltung der Ruine erforderlich sind. Was immer aber auch das Ergebnis dieser technischen Untersuchungen sein möge, — die eine freudige Hoffnung haben wir aus der bewegten Debatte gewonnen:

Dass nie wieder frevlerischer Hand gestattet werden wird, sich an das Schloss zu wagen mit der Absicht, zu zerstören, was drei Jahrhunderte aus ihm geschaffen haben, und »wiederherzustellen«, was sicher nie gewesen ist.

Strassburg. *ERNST POLACZEK.*

NEKROLOGE

Josef Loewy, Hofphotograph in Wien, einer der bekanntesten und erfolgreichsten Männer auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik, ist am 24. März gestorben.

PERSONALIEN

Weimar. Sicherem Vernehmen nach wird der Maler Hans Olde mit Beginn des Sommersemesters das Direktorium der Grossherzoglichen Kunstschule übernehmen.

1) Die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichs-Bau von 1689. Karlsruhe, Braun'sche Hofbuchdruckerei 1902.

1) »Deutsche Bauzeitung« XXXVI, Nr. 11.

DENKMALPFLEGE

Die „Piazza d'Erbe“ in Verona. Der hiesigen »Gazzetta degli Artisti« ist es bekanntlich gelungen, das Interesse für die Erhaltung des so überaus malerischen Hauptplatzes in Verona in weitere Kreise zu tragen und eine internationale Protestbewegung ins Werk zu setzen, welche sich in unzähligen Unterschriften äusserte gegen die geplante Erbauung eines Varietétheaters modernsten Stils gerade auf dieser sich durch altertümliche Schönheit auszeichnenden »Piazza«. — Die Regierung konnte solcher Bewegung gegenüber nicht mehr umhin der Stadtverwaltung ernstlich ans Herz zu legen, dass man wohl überlegen möge, ehe man das bezügliche Projekt annehme. Dieses Eingreifen der Regierung fand seinen Ausdruck in einem Schreiben des Generaldirektors für Kunstangelegenheiten beim Ministerium, Fiorilli, an den Bürgermeister von Verona, in welchem er die Wichtigkeit der Angelegenheit hervorhebt und vor beklagenswerter Entstellung des Centrums der Stadt warnt. Bürgermeister Guglielmi antwortete am 4. März umgehend auseinandersetzend, wie die Sache, um spruchreif zu sein erst noch genau vom Gemeinderat geprüft werden müsse und giebt die Versicherung, dass alles kunsthistorisch Wichtige bei den Demolierungen in den Besitz der Stadt übergehen werde, dass alle Arbeiten genau überwacht werden würden, sei es, um künstlerisch Wichtiges zu schützen, sei es am Projekte nötige Änderungen eintreten zu lassen. Es wird ferner klargelegt, dass vom statischen, wie vom gesundheitlichen Standpunkte aus das Niederlegen der dem Judenviertel angehörigen Häuser, welche gefahrdrohend auf den Platz herabschauen, absolut geboten sei u. s. w. — Ob diese ziemlich unklar gegebenen Versicherungen das Ministerium beruhigt haben möchten, wollte der bekannte, um die Kunst verdienstvolle, Deputierte P. Molmenti, Präsident der venezianischen Accademia in einer im Parlamente vorgebrachten Interpellation erfahren. Er, der für alles künstlerisch-historisch Wichtige und dessen Erhaltung glühend begeistert ist, setzte seine Meinung in einer glänzenden Rede auseinander und bewies, wie die Versprechungen des Veroneser Bürgermeisters nur Sand in die Augen seien, wie das Erhalten des Gesamtschönen eines Marktplatzes nicht damit erreicht wird, dass man Einzelnes verloren stehen lässt und verschont, während das Ganze, vollständig modernisiert, diesen verlassen dastehenden Zeugen einer grossen Zeit ihren Zauber vollständig raubt. Die Rede (der vollständigen Übersetzung wohl wert), fand solchen Beifall, dass hundert Deputierte sofort sich mit dem Redner dem Proteste anschliessend, dem Bürgermeister von Verona telegraphisch ihre Missbilligung kundgaben. — Sie erhielten sofort telegraphische Antwort, welche in gereiztem Tone ihre Einmischung zurückweist und ihnen Mangel an Kenntnis der Sachlage vorwirft. Eine besonders gesalzene Antwort erhielt Herr Molmenti selbst. — Die Regierung hat nun dieser Tage eine Kommission ernannt, gebildet aus den Herren Cantalamessa, Galeriedirektor in Venedig, Professor Manfredi, Architekt an der Akademie und Professor E. Tito, Maler. Diese drei Herren sind bereits nach Verona abgereist um an Ort und Stelle Einsicht zu nehmen und der Regierung Bericht zu erstatten. Sie sind jedenfalls vom besten Willen beseelt. Da aber die Veroneser das Tingel-Tangel-Theater wollen und eine »Verschönerung« ihrer Piazza, so wird es gewiss der Regierung nicht gelingen, gegen solche Strömung aufzukommen.

Venedig. Ausbau der Kirche der Pietà. Der verstorbene hiesige Geldwechsler Fiorentini bestimmte in seinem Testamente 100000 Lire für den Ausbau der Fassade der Chiesa della Pietà auf der Riva degli Schiavoni. Meinungsverschiedenheiten, Verschleppungen liessen nicht spruchreif werden, ob die aus dem vorigen Jahrhundert (18.) vorhandenen Pläne des Architekten der Kirche, G. Masvari, benutzt werden sollten, oder ob nach dem Entwurfe eines noch ganz unbekannten hiesigen jungen Architekten das wichtige Werk beendet werden solle. — Endlich ist es den vernünftig Denkenden gelungen, die Stimmenmehrheit in der Kommission zu erlangen und wird diese an so hervorragender Stelle sich erhebende Kirche nach den ursprünglichen Plänen und Zeichnungen nun vollendet werden.

August Wolf.

WETTBEWERBE

Ein künstlerisches Plakat, das zum Besuche Breslaus einladen soll, schreibt der dortige Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs auf den 1. Mai aus. Einziger Preis 300 Mark. Näheres durch das Schlesische Museum in Breslau.

Den grossen Preis der Königlichen Akademie zu Dresden, bestehend aus zweijährigem Reisestipendium zu je 3000 Mark, erhielt der Architekt Johannes Zimmermann aus Zwickau.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Weimar. Unserem Museum ist ein wertvoller Zuwachs durch den jüngst verstorbenen Friedrich Preller geworden, der eine Sammlung von etwa 150—200 Skizzen und Studien seines Vaters, zumeist zu dem berühmten Odyssee-Cyklus, gestiftet hat.

Turin. *Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst.* Aussteller, Juroren sowie zur Ausstellung reisende Künstler und Handwerker, welche beim Ausbau der deutschen Galerie beschäftigt sind, geniessen auf den italienischen Bahnen eine Preisermässigung von 50 Prozent. Darauf bezügliche Ausweise werden auf schriftliches Verlangen verabfolgt von der Centralstelle des deutschen Arbeitsausschusses in Maria-Eich-Planegg bei München. Die schweizerischen Eisenbahnen gewähren bedeutende Preisermässigung, sobald sich Gruppen von mindestens 16 Personen zusammenfinden und können diesbezügliche Billette an den Grenzstationen Romanshorn, Rorschach, St. Margarethen nach Chiasso oder Luino gelöst werden. Es empfiehlt sich daher, dass die nach Turin Reisenden sich in Gruppen von mindestens 16 Personen zusammenfinden. Solche Billette mit Preisermässigung können bei den obengenannten Grenzstationen schriftlich bestellt werden und ist hierbei genaue Angabe zu machen über die zu befahrende Strecke, die zu benützende Wagenklasse und Teilnehmerzahl. Die deutschen Eisenbahnen haben eine Preisermässigung abgelehnt.

VOM KUNSTMARKT

Die **Kollektion Roelofs Heyrmans** aus Amsterdam kommt am 9. April im Haag in dem Saal von Pulchri Studio zur Versteigerung. Der reich mit Bildern ausgestattete Katalog ist von der Firma Boussod, Valadon & Co. im Haag zu beziehen. Es handelt sich um ungefähr 150 moderne Bilder, die zum grössten Teil Holländischen Ursprungs sind.

VERMISCHTES

Internationaler kunsthistorischer Kongress in Innsbruck vom 9.—12. September 1902. Der letzte internationale kunsthistorische Kongress, der vor zwei Jahren in Lübeck tagte, hat als diesjährigen Kongressort einstimmig Innsbruck bestimmt, besonders auch mit Rücksicht

auf dessen günstige Lage. Mit dem Kongresse werden Ausstellungen alter und moderner Tiroler Kunst und tirolischen Kunstbesitzes verbunden sein, an welche sich wahrscheinlich auch eine Lehrmittel-Ausstellung anschliessen wird. Vorträge und Mitteilungen sind bis zum 1. Juni, die Teilnahme am Kongress ist bis zum 1. August beim Vorsitzenden des Ortsausschusses, Professor Dr. Hans Semper in Innsbruck, anzumelden.

Pigmentdrucke der k. k. Gemäldegalerie zu Wien bringt soeben die Firma Hanfstaengl in München heraus. Zunächst ist mit einer Serie von 150 Blatt der Anfang gemacht worden, in der die berühmtesten Bilder der Galerie zu finden sind. Weitere Serien werden folgen. Die Qualität der Aufnahmen steht auf der Höhe der früheren Hanfstaengl'schen Publikationen und ergänzt diese aufs Glücklichste.

Die neue Briefmarke. Der treffliche Leiter des »Kunstwartes« nimmt das Wort zu einer Bemerkung, die wohl die meisten Kunstfreunde sich schon im stillen gemacht haben; nämlich: Nachdem wir jahrelang mit einer Briefmarke, die man als den Gipfel der Geschmacklosigkeit bezeichnen kann, gesegnet waren, wird jetzt bei der notwendig gewordenen Neuschöpfung beileibe nicht gar etwas, was sich vor der Welt sehen lassen kann, an deren Stelle gesetzt, sondern der alte Typus von neuem wieder festgelegt.

Dem Verkauf schweizerischer Altertümer ins Ausland ist soeben für den Kanton Bern ein Hemmschuh angelegt worden durch ein Gesetz, wonach alle beweglichen Kunstgegenstände des Staates, der Gemeinden und öffentlichen Körperschaften inventarisiert werden und ohne staatliche Genehmigung unverkäuflich bleiben.

Rom. Ein neuer Bilderdiebstahl ist in Ascoli Piceno in der Marc Ancona zu verzeichnen, wo aus der Kirche San Bartholomeo ein kostbares auf Holz gemaltes Triptychon gestohlen wurde, 2 Meter hoch und 1,60 Meter breit. Das Bild stellt die Madonna dar mit dem Kinde und mehreren Heiligen, und ist ein Werk des Hauptmalers der Stadt, Cola dell'Amatrice, der auch in Rom durch mehrere Gemälde auf dem Kapitol und in San Giovanni in Laterano vertreten ist. Auffallenderweise hatte der Dieb seine Beute nach Rom gebracht, und die Quästur hatte erfahren, dass das Bild mehreren Antiquaren zum Ankauf zum Preise von 10000 Franken angeboten worden war. Endlich wurde auch das Bild im Hause eines Milchverkäufers aus Ascoli Piceno entdeckt und mit ihm wurde ein anderes Individuum von dorther festgenommen, welches behauptet, das Triptychon unter der Brücke von Ascoli gefunden zu haben. Hoffentlich werden die bösen Erfahrungen, welche die Diebe des Sassoferrato wie des Cola dell'Amatrice gemacht haben, die Gemälde in den Kirchen Italiens in Zukunft vor ähnlichen Raubversuchen sicher stellen. *E. St.*

Max Klinger's Beethoven ist soeben vollendet und in seinem Atelier in Leipzig aufgestellt worden. Das herrliche Werk wird nicht in der Berliner Secession, wie man sagte, sondern zunächst in Wien öffentlich ausgestellt werden. Gut Unterrichtete mutmassen sogar, dass es Wien nicht mehr verlassen wird; sollte sich wirklich Leipzig oder Berlin einen solchen Schatz entgehen lassen? — Die ersten Reproduktionen des Kunstwerkes werden in der Zeitschrift für bildende Kunst erscheinen, und sodann eine Reihe photographischer Aufnahmen im Verlage von E. A. Seemann.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 22. 17. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Die grosse Kunstparade, wie sie allsommerlich in den so durchaus unkünstlerischen Räumen des Glaspalastes abgehalten wird, wirft ihre Schatten voraus. Ehe noch der Himmel wieder gut bayrisch blau und der Schnee geschmolzen ist, ordnen sich die Streitkräfte zu einer vorläufigen Musterung, und schreiben prophetisch keck auf ihre Fahne das süsse Wort »Frühling«. Darin liegt aber nicht nur eine zeitliche Feststellung, sondern auch eine Art Symbol. Sind es doch zumeist nicht Werke von absoluter innerer und äusserer Vollendung, die hier vereinigt werden, sondern Arbeiten, deren Reiz in den Zügen des Unentwickelten, Vorwärtstastenden liegt, die wir an ihnen erkennen. Wie in den jungen Keimen des Frühlings, die das allmähliche Blühen und Wachsen der Natur vorausahnen lassen, so steckt auch in diesen Werken die Formel von dem ewigen Sich-Neu-Erschaffen der Lebewelt. Auch ihre Bedeutung ergiebt sich nicht so aus der trüben Gegenwart denn aus der heitern, hoffnungsschweren Zukunft. Das gilt auch jetzt wieder von der Secession. Zwar viele grosse Namen fehlen: Herterich, A. v. Keller, Stuck, Samberger, H. von Heyden, Hierl-Deronco, Diez, Hölzel, Jank, Flad, Flossmann, Bermann und andere mehr. Dafür finden sich eine Reihe von Künstlern, die bis dahin nur mit wenigen Werken in der Öffentlichkeit erschienen sind, in der Lage, ein ziemlich erschöpfendes Bild ihres Könnens zu bieten. Denn auf dem Malen-Können liegt heute in München noch immer das Schwergewicht, wenn man nach einem Charakteristikum des Wesens und Strebens der hiesigen Kunst sucht. Nicht auf dem Ideenreichtum, wie Albert v. Keller gelegentlich behauptet, wenn er die Münchner Kunst mit der gleichzeitigen Frankreichs vergleicht. Was diese Tendenz an Vorzügen und Mängeln enthält, ist offensichtlich. Die einen sagen, die allzuhoch entwickelte technische Sicherheit begünstigt die Neigung zu einer stilistischen Manier, d. h. die grössere Anpassungsfähigkeit an irgend ein fremdes Vorbild, sei das nun in einer neuen Stilmode oder einer überragenden Persönlichkeitskunst zu suchen. Und wehe dem, der aus dem Gehege der Anempfindung nicht mehr den Rückweg zum eignen künstlerischen Selbst findet! Auf der andern Seite: erst die volle Überwindung aller derartigen Schwierigkeiten bedingt die innere Freiheit, die zum Siege der Individualität führt — meist mit Hinweis auf die »alten Meister«, besonders Holbein, Ghirlandajo, Ribera und solche mehr. Die Künstler kümmern sich natürlich wenig um diese Theoreme. Wenn wir konstatieren, die deutsche Malerei sei heute auf einem toten Punkte angelangt, der Symbolismus sei überwunden, der Neu-Idealismus im Absterben und der Naturalismus, nach einem beispiellos kühnen und rücksichtslosen Ansturm, nunmehr im Besitz der ersehnten Position, so kann ihnen doch das die Lust an der grünen Wirklichkeit nicht rauben.

Die Bilder in der Secession machen uns darum den kritischen Gang nicht eben leicht. Wo jeder nur trachtet, auf seine Façon mit Zinkweiss und Ultramarin vor der nackten Natur selig zu werden, da kommt man mit den kunsthistorischen Schlagwörtern nicht weit. Und eine Systematik nach grossen Individualgruppen erscheint vollends aussichtslos. Zum Glück ist das Vierteltausend Kunstwerke in den vornehm dekorierten Sälen des Säulenbaus am Königsplatz so übersichtlich aufgestellt, dass sich schon bei flüchtigem Umblick bald einzelne Sondererscheinungen herausheben.

Eine der interessantesten ist *Leo Putz*. Seine Bilder, fast durchweg Beleuchtungsstudien, haben für den Laien nichts Reizvolles, die eigentümliche Art, mit dem Pinsel in breiten Streifen der Form nachzugehen, mag sogar des öfteren ein Schütteln des Kopfes erregen. Aber wie in dem Interieur »Bei der Toilette« das Inkarnat des nackten Armes mit ein paar kraftvollen Tönen herausgearbeitet ist, das könnte in seiner stupenden Kühnheit fast an Besnard erinnern. Ebenso bricht die pralle Sonne der »Ausfahrt« mit einer sprühenden Glut aus dem Bilde hervor. In einigen Studien verdirbt die technische Manier mit ihrer breiigen Formengebung die Wirkung, und die Energie, mit der der Künstler die kompliziertesten Lichteffekte anpackt, verpufft. Dagegen gehen die meisten der kleinen Herbstlandschaften, in ihren farbigen Hauptwerten wie mit dem Momentapparat erfasst, ausgezeichnet zusammen. Ihm nahe steht, wohl auch ein Stuckschüler, *Ernst Stern*. Sein »Oberlicht«, eine Dame im Atelier auf einem grünen

Divan sitzend, rechtfertigt in der That den Titel; dieser eigentümliche Luftton, in dem die Schatten so weich zerfliessen, ist mit grösster Sicherheit über die kleine Scene gebreitet. »Iwan und Ladna«, ein russischer Windhund, von einem Diener gehalten, dann auch ein anmutendes Gartenidyll, mit einem Samowar u. a., sind ebenso breit und leuchtend farbig charakterisiert. Von *Albert Weisgerber* kannten wir eine Anzahl phantasievoller dekorativer Entwürfe. Jetzt zeigt er, dass er auch unter den Naturalisten koloristischer Tendenz seinen Mann stellt. Das Selbstporträt, wie das der Mutter des Künstlers, sind von einer überraschenden Schärfe des Ausdrucks, die Freilichtstudien, besonders die nach einer alten Frau und eines Mannes, der vor einem Steinbruch sitzt, können, von einer leisen Neigung zu effektvollen Kontrasten abgesehen, für brillant gelungen gelten. Auch *Schramm-Zittau* hat diesmal das ihm vertraute Gebiet, das der Tierdarstellung, verlassen. Es sind Leiblmotive, die er bringt, also Bauernstuben, Jäger, ein gewichtig aussehender »Bürgermeister in Langenpreising«. Die Art der Naturanschauung allerdings nichts weniger als die eines Leibl: wuchtige, aber oft haltlose Formen, schwarze, oft zu schwarze Schatten. Dass der Künstler mehr mit dem Pinselstiel oder dem Taschenkamm zu arbeiten scheint, als mit den sonst beliebten Dachshaaren, würde weniger stören. Dachauer Einflüsse künden sich in *Hans v. Hayek's* Landschaften an. Das Hofinterieur mit den herumpickenden Hühnern ist breit und vollsaftig in der Mache, die Wiedergabe des Lichts von absoluter Überzeugungskraft. Man beachte z. B., wie sich die Schatten an der Kalkwand beim Überblick aus etwas grösserer Entfernung aufklären. Daneben hängt ein Stückchen Nebelgrau »Abend an der Amper«, wo ein feines Rotbraun den farbigen Grundaccord mit bestimmt. Der »Mondaufgang im Birkenholz«, der düster-unheimliche »Kanal im Winter«, dann der trotz des kleinen Formates auffallend typisch und gross wirkende »Tauschnee« sind malerisch durchweg aus dem Vollen geschöpft. Als Könner diesem Maler ebenbürtig, erreicht *Christian Landenberger* in seinen »Badenden Buben« einen Grad der Leuchtkraft, wie er sonst nur Liebermann zuweilen glückt. Dass er den Hintergrund aber so stark als dekorative Fläche nimmt und ihn, über das Wasser hinweg, bis dicht an die Figuren heranschiebt, kann, selbst wenn es bewusste Absicht ist, doch im Sinne der reinen Wirklichkeitskunst, die aus den Gestalten spricht, nicht gebilligt werden. Dafür entschädigen die Interieurs mit den Schwarzwälder Näherinnen wieder als Augenblicksbilder von lebendigster subjektiver Toneinheit.

Allen den Genannten ist ein Wesenszug von nicht zu unterschätzendem Werte eigen: die Gesundheit des künstlerischen Sehens. Und zwar Gesundheit auch insofern, als dieser formale Dialekt, den sich jeder einzelne geschaffen hat, niemals in aufdringlichem Tone aus dem gerade gewählten Naturausschnitt herausklingt. Es sind Individualitäten, die mit beiden Händen in die Wirklichkeit greifen und kräftig zufassen; aber die Natur bleibt dabei rein und lebensfrisch, und das, was wir »Stimmung« nennen, ist nur das Resultat der Assoziationen, die dem Beschauer unter dem unbewussten Druck der individuellen Führerhand auftauchen. Ein Gegenbeispiel mag den Vorgang erläutern. Der blaugrünliche Dämmerton, in den *Benno Becker* heute seine italienischen Landschaften zu hüllen liebt, hat mit der unmittelbaren Wirklichkeit nichts mehr zu schaffen. Einst konnte man sich der feinen, anscheinend gerade für die südlichen Breiten charakteristischen Luftstimmung ehrlich freuen: jetzt hat sie uns den Reiz des Persönlichen verloren, und die Manier schaut überall heraus. Ein Gemälde wie »Der Fluss« ist für mich nur ein Aufeinander von drei verschieden gefärbten Coulissen, ohne athmosphärischen Zusammenhang. Die »Birken« und »Cypressen« schwimmen ausdruckslos in der gleichen milchigen Sauce. Wo vollends der Künstler sich aufs Komponieren verlegt, verliert es ganz den Boden unter den Füssen. Auf der »Letzten Sonne« wirkt das Durcheinander von weissem Fels, nadelspitzen Cypressen und rotem Wolkenhimmel fast komisch; welcher Art die Beleuchtung sein soll, ist kaum zu sagen. Auch *Richard Kaiser,* dessen kraftvollen Stil wir sonst so sehr lieben, macht sich zu Gunsten eines starken Effekts einzelner Übertreibungen schuldig, die ein Könner wie er durchaus nicht benötigte. Die Wolken seiner grossgeschauten Chiemseelandschaften sind teilweise hart wie Blech, wie überhaupt, z. B. in Nr. 82 bei den roten Ziegeldächern, Einzelheiten manchmal koloristisch deutlich aus dem Zusammenhang herausfallen. Dagegen kann man den kleineren Studien in Saal VI uneingeschränkte Anerkennung zollen. Bei *Richard Pietzsch* fällt ein Zug zum Stilisieren auf, etwa in der Richtung eines Thoma, besonders deutlich z. B. bei der »Hörndel-Alpe im ersten Schnee«. Dass der Erfolg dem seiner früheren Hochgebirgsbilder vorzuziehen sei, lässt sich nicht behaupten. Die Entwürfe für Opalescentglasbilder zeigen manchen anmutenden Einfall und die nötige kräftige Farbenskala. Als ein Kolorist von nicht gewöhnlicher Begabung erweist sich *Hermann Groeber.* Er versteht starke Lokaltöne im hellsten Sonnenlicht mit einer Transparenz wiederzugeben, die z. B. seine Skizze »Malerin« zum leuchtendsten Stück Natur im ganzen Saale macht. Auch bei der bildmässig gut durchgearbeiteten »Frau mit Ziege« fällt besonders die hervorragende Behandlung des Seitenlichts auf. Man vergleiche mit einer seiner Sonnenstudien etwa *Kernstok's* »Sonnenuntergang«. Wer das kreischende Fortissimo dieser Probe pretentiösen Nichtkönnens da nicht als eine ästhetische Beleidigung empfindet, der darf sich einer beneidenswerten optischen Widerstandsfähigkeit rühmen.

Die Fülle des weiter Nennenswerten erfordert kritischen Geschwindschritt. *Habermann* bringt unter anderem einen bravourös gemalten Halbakt, *Paul Wolff* einen »Mädchenkopf mit Strohhut«, etwas trocken, aber gewissenhaft im Stile Gussow's modelliert, *Würtenberger* ein schlicht, fast philiströs empfundenes Doppelbildnis, *Karl Bauer* eine Frauengestalt in charakte-

ristischer Beleuchtung »Vor dem roten Fenster«. *Kunz Weidlich's* weiblicher Akt »Zum Bade« ist schlimm verzeichnet und auch farbig, trotz der technischen Mätzchen, nur teilweise gelungen; seines »Halbaktes« verquollenes Kolorit schielt nach französischen Mustern. *Winternitz'* »Figur mit Cello«, à la Velasquez-Uhde, kann neben dem so anspruchslosen Porträt *Anetsberger's* nicht aufkommen. Ausgezeichnet, mit wenig Mitteln erschöpfend charakterisiert, sind *Fr. Fehr's* Interieurs, *Buttersack's* »Waldhütte«, »Sommermorgen« u. a. kräftig und klar; auch *H. Eichfeld's* »Aufziehendes Gewitter« giebt sich trotz des etwas steifen Gesamttones als eine ehrliche Arbeit. *Paul Crodel* scheint im Verfolg der diskreten Halbtöne fast zu weit zu gehen, wenigstens ist das Gesamtkolorit seiner Landschaften jetzt recht stumpf geworden. *Theodor Hummel's* holländische Studien in Öl und Pastell schildern die nebelfeuchte Luft Dordrechts nicht immer überzeugend, während *E. Püttner* das Menschengewühl des Münchner Viktualienmarktes mit all seiner hastenden Buntheit äusserst temperamentvoll wiedergiebt. *W. L. Lehmann, Carl Meyer-Basel,* dessen Pastell »Im Rheinthal« ein kleines Meisterwerk genannt werden kann, und *Oskar-Graf-Freiburg,* der Radierer, als Landschafter, *Rudolf Nissl* als Porträtist von wachsendem Ausdrucksvermögen, und *Marie Lübbes,* die einige virtuose Blumenporträts bringt, mögen noch folgen. Die farbigen Zeichnungen von *K. Schiestl* und *F. Spiegel,* im künstlerischen Charakter sich nahe verwandt, würden unkoloriert sich vorteilhafter präsentieren; oder ist der plakatartige Gesamteindruck gewollt? Wenn *Fritz von Uhde,* immer noch der Präsident der Gruppe, mit seiner lebensgrossen Scene »Im Garten« auch künstlerisch an der Spitze steht, so ist das ja nur in der Ordnung. Diese klassische Leistung des Pleinairismus zeigt die ungeschwächte Meisterschaft des grossen Bahnbrechers, dessen körperlicher Zustand zu unser aller Schmerz ja keine umfassendere Thätigkeit fürderhin zu verbürgen scheint.

Der Nachlass des vor einiger Zeit jung verstorbenen Bildhauers *Emil Dittler* macht uns mit einer künstlerischen Persönlichkeit bekannt, deren Schaffen im freien Anschluss an gewisse historische Stileigenheiten sich besonders günstig an dekorativen Aufgaben äussert. Der Brunnen für Weissenburg mit der Figur Kaiser Ludwig's ist vor allem reich an feinsinnigen Details: das Kapitell mit den Reliefgestalten hat etwas von dem malerischen Temperament, das wir an den Arbeiten von Chr. Behrens bewundern. Die Masken der neun Wasserspeier stehen daneben als Verkörperungen einer rein plastischen Idee am höchsten. Als Ganzes ist der Brunnen eine sehr geschmackvolle Leistung, wenn auch das Kapitell mit der Kolossalfigur zu stark auf dem Kontur des Schaftes lastet. Unter den Porträtbüsten möchten wir die des Dr. Fessler herausheben, die sehr glücklich eine Vereinfachung der Form anstrebt. In den zahlreichen Reliefs, Grabdenkmälern, Denkmalsentwürfen u. s. w. steckt eine stattliche Summe gediegener Arbeit: das so leicht und vielseitig schaffende Talent des Frühverstorbenen wäre bei zunehmender Vertiefung gewiss auch grösseren Aufgaben mit reinem Erfolg gerecht geworden.

Wenn man sich gewöhnt hat, die Secession als Vertreterin der künstlerischen Jugend Münchens gegenüber den Alten der Genossenschaft anzusehen, so wird die jetzige Ausstellung diesen Glauben nur günstig beeinflussen. Im Glaspalast, der diesmal nicht international ist, werden die beiden Gruppen dann Seite an Seite ihre Daseinsberechtigung sichtbarer erweisen können. *ERICH HAENEL.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG IN DER »NEW GALLERY« IN LONDON

Die Direktoren dieses Kunstinstituts, Mr. C. E. Hallé und Mr. J. W. Comyns Carr, haben sich die ebenso verdienstvolle wie dankbare Aufgabe gestellt, in ihren Räumen, ausser der jährlich wiederkehrenden Ausstellung moderner Meister, die gesamte Kunst einzelner Länder, bestimmter Epochen, oder eines in sich abgeschlossenen historischen Stoffes, zur Anschauung zu bringen. So fanden hier in den vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfenepoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung während der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die früheren Italiener und Venezianer hier ihren Einzug, dem die Spanier und Niederländer folgten.

Passend für ein Krönungsjahr ist jedenfalls die diesjährige Ausstellung, welche sich betitelt »Porträts und Reliquien der Monarchen von Grossbritanien und Irland«, und unter dem besonderen Patronat des Königs und des königlichen Hauses steht.

Da der König, sowie der Prinz von Wales sich an der Spitze des Unternehmens befinden und beider Namen den ausgezeichneten, von Mr. Hallé und Comyns Carr, unter Beihilfe der ersten Autoritäten des British-Museums, auf wissenschaftlicher Grundlage verfassten Katalog einleiten, so bildet diese Druckschrift, eines hervorragenden Umstandes wegen, ein höchst interessantes Dokument. In der Vorrede nämlich wird eine kurze historische Übersicht der verschiedenen Dynastien Englands und die Biographie der bezüglichen Regenten gegeben. So schliesst das Haus »Hannover oder die Welfen« mit der Königin Victoria ab. Zum erstenmale wird nun König Eduard VII. — wenn auch nicht rein amtlich — als der Begründer der regierenden englischen Linie des Hauses »Sachsen-Coburg oder Wettin« genannt. Dass diese historische Anführung zuerst in Verbindung mit der Kunst und jedenfalls mit Bewilligung des Königs geschah, dürfte sicherlich an dieser Stelle bemerkenswert erscheinen. Als andere auffallende Erscheinung muss die Thatsache registriert werden, dass der Titel für die Ausstellung derart formuliert wurde, um alles auszuscheiden, was an Cromwell erinnern könnte. Sein Name kommt daher weder im Katalog vor, noch ist irgend etwas auf ihn Bezug habendes in der Ausstellung vorhanden. Im übrigen liegt eine ununterbrochene Reihe von Porträts der englischen Regenten seit Eduard III. (1312—1377) bis zu dem jetzigen Könige, Eduard VII., vor.

Einigermassen beeinträchtigt wurde die Ausstellung dadurch, dass aus dem Buckingham-Palast und aus Schloss Windsor so gut wie keine Kunstwerke geliefert werden konnten, da in diesen beiden königlichen Residenzen eine vollständige Neuordnung und Umhängung der Gemälde stattfindet. Dies war seit den letzten 50 Jahren nicht mehr geschehen.

Divan sitzend, rechtfertigt in der That den Titel; dieser eigentümliche Luftton, in dem die Schatten so weich zerfliessen, ist mit grösster Sicherheit über die kleine Scene gebreitet. »Iwan und Ladna«, ein russischer Windhund, von einem Diener gehalten, dann auch ein anmutendes Gartenidyll, mit einem Samowar u. a., sind ebenso breit und leuchtend farbig charakterisiert. Von *Albert Weisgerber* kannten wir eine Anzahl phantasievoller dekorativer Entwürfe. Jetzt zeigt er, dass er auch unter den Naturalisten koloristischer Tendenz seinen Mann stellt. Das Selbstporträt, wie das der Mutter des Künstlers, sind von einer überraschenden Schärfe des Ausdrucks, die Freilichtstudien, besonders die nach einer alten Frau und eines Mannes, der vor einem Steinbruch sitzt, können, von einer leisen Neigung zu effektvollen Kontrasten abgesehen, für brillant gelungen gelten. Auch *Schramm-Zittau* hat diesmal das ihm vertraute Gebiet, das der Tierdarstellung, verlassen. Es sind Leiblmotive, die er bringt, also Bauernstuben, Jäger, ein gewichtig aussehender »Bürgermeister in Langenpreising«. Die Art der Naturanschauung allerdings nichts weniger als die eines Leibl: wuchtige, aber oft haltlose Formen, schwarze, oft zu schwarze Schatten. Dass der Künstler mehr mit dem Pinselstiel oder dem Taschenkamm zu arbeiten scheint, als mit den sonst beliebten Dachshaaren, würde weniger stören. Dachauer Einflüsse künden sich in *Hans v. Hayek's* Landschaften an. Das Hofinterieur mit den herumpickenden Hühnern ist breit und vollsaftig in der Mache, die Wiedergabe des Lichts von absoluter Überzeugungskraft. Man beachte z. B., wie sich die Schatten an der Kalkwand beim Überblick aus etwas grösserer Entfernung aufklären. Daneben hängt ein Stückchen Nebelgrau »Abend an der Amper«, wo ein feines Rotbraun den farbigen Grundaccord mit bestimmt. Der »Mondaufgang im Birkenholz«, der düster-unheimliche »Kanal im Winter«, dann der trotz des kleinen Formates auffallend typisch und gross wirkende »Tauschnee« sind malerisch durchweg aus dem Vollen geschöpft. Als Könner diesem Maler ebenbürtig, erreicht *Christian Landenberger* in seinen »Badenden Buben« einen Grad der Leuchtkraft, wie er sonst nur Liebermann zuweilen glückt. Dass er den Hintergrund aber so stark als dekorative Fläche nimmt und ihn, über das Wasser hinweg, bis dicht an die Figuren heranschiebt, kann, selbst wenn es bewusste Absicht ist, doch im Sinne der reinen Wirklichkeitskunst, die aus den Gestalten spricht, nicht gebilligt werden. Dafür entschädigen die Interieurs mit den Schwarzwälder Näherinnen wieder als Augenblicksbilder von lebendigster subjektiver Toneinheit.

Allen den Genannten ist ein Wesenszug von nicht zu unterschätzendem Werte eigen: die Gesundheit des künstlerischen Sehens. Und zwar Gesundheit auch insofern, als dieser formale Dialekt, den sich jeder einzelne geschaffen hat, niemals in aufdringlichem Tone aus dem gerade gewählten Naturausschnitt herausklingt. Es sind Individualitäten, die mit beiden Händen in die Wirklichkeit greifen und kräftig zufassen; aber die Natur bleibt dabei rein und lebensfrisch, und das, was wir »Stimmung« nennen, ist nur das Resultat der Assoziationen, die dem Beschauer unter dem unbewussten Druck der individuellen Führerhand auftauchen. Ein Gegenbeispiel mag den Vorgang erläutern. Der blaugrünliche Dämmerton, in den *Benno Becker* heute seine italienischen Landschaften zu hüllen liebt, hat mit der unmittelbaren Wirklichkeit nichts mehr zu schaffen. Einst konnte man sich der feinen, anscheinend gerade für die südlichen Breiten charakteristischen Luftstimmung ehrlich freuen: jetzt hat sie uns den Reiz des Persönlichen verloren, und die Manier schaut überall heraus. Ein Gemälde wie »Der Fluss« ist für mich nur ein Aufeinander von drei verschieden gefärbten Coulissen, ohne athmosphärischen Zusammenhang. Die »Birken« und »Cypressen« schwimmen ausdruckslos in der gleichen milchigen Sauce. Wo vollends der Künstler sich aufs Komponieren verlegt, verliert es ganz den Boden unter den Füssen. Auf der »Letzten Sonne« wirkt das Durcheinander von weissem Fels, nadelspitzen Cypressen und rotem Wolkenhimmel fast komisch; welcher Art die Beleuchtung sein soll, ist kaum zu sagen. Auch *Richard Kaiser,* dessen kraftvollen Stil wir sonst so sehr lieben, macht sich zu Gunsten eines starken Effekts einzelner Übertreibungen schuldig, die ein Könner wie er durchaus nicht benötigte. Die Wolken seiner grossgeschauten Chiemseelandschaften sind teilweise hart wie Blech, wie überhaupt, z. B. in Nr. 82 bei den roten Ziegeldächern, Einzelheiten manchmal koloristisch deutlich aus dem Zusammenhang herausfallen. Dagegen kann man den kleineren Studien in Saal VI uneingeschränkte Anerkennung zollen. Bei *Richard Pietzsch* fällt ein Zug zum Stilisieren auf, etwa in der Richtung eines Thoma, besonders deutlich z. B. bei der »Hörndel-Alpe im ersten Schnee«. Dass der Erfolg dem seiner früheren Hochgebirgsbilder vorzuziehen sei, lässt sich nicht behaupten. Die Entwürfe für Opalescentglasbilder zeigen manchen anmutenden Einfall und die nötige kräftige Farbenskala. Als ein Kolorist von nicht gewöhnlicher Begabung erweist sich *Hermann Groeber.* Er versteht starke Lokaltöne im hellsten Sonnenlicht mit einer Transparenz wiederzugeben, die z. B. seine Skizze »Malerin« zum leuchtendsten Stück Natur im ganzen Saale macht. Auch bei der bildmässig gut durchgearbeiteten »Frau mit Ziege« fällt besonders die hervorragende Behandlung des Seitenlichts auf. Man vergleiche mit einer seiner Sonnenstudien etwa *Kernstok's* »Sonnenuntergang«. Wer das kreischende Fortissimo dieser Probe pretentiösen Nichtkönnens da nicht als eine ästhetische Beleidigung empfindet, der darf sich einer beneidenswerten optischen Widerstandsfähigkeit rühmen.

Die Fülle des weiter Nennenswerten erfordert kritischen Geschwindschritt. *Habermann* bringt unter anderem einen bravourös gemalten Halbakt, *Paul Wolff* einen »Mädchenkopf mit Strohhut«, etwas trocken, aber gewissenhaft im Stile Gussow's modelliert, *Würtenberger* ein schlicht, fast philiströs empfundenes Doppelbildnis, *Karl Bauer* eine Frauengestalt in charakte-

ristischer Beleuchtung »Vor dem roten Fenster«. *Kunz Weidlich's* weiblicher Akt »Zum Bade« ist schlimm verzeichnet und auch farbig, trotz der technischen Mätzchen, nur teilweise gelungen; seines »Halbaktes« verquollenes Kolorit schielt nach französischen Mustern. *Winternitz'* »Figur mit Cello«, à la Velasquez-Uhde, kann neben dem so anspruchslosen Porträt *Anetsberger's* nicht aufkommen. Ausgezeichnet, mit wenig Mitteln erschöpfend charakterisiert, sind *Fr. Fehr's* Interieurs, *Buttersack's* »Waldhütte«, »Sommermorgen« u. a. kräftig und klar; auch *H. Eichfeld's* »Aufziehendes Gewitter« giebt sich trotz des etwas steifen Gesamttones als eine ehrliche Arbeit. *Paul Crodel* scheint im Verfolg der diskreten Halbtöne fast zu weit zu gehen, wenigstens ist das Gesamtkolorit seiner Landschaften jetzt recht stumpf geworden. *Theodor Hummel's* holländische Studien in Öl und Pastell schildern die nebelfeuchte Luft Dordrechts nicht immer überzeugend, während *E. Püttner* das Menschengewühl des Münchner Viktualienmarktes mit all seiner hastenden Buntheit äusserst temperamentvoll wiedergiebt. *W. L. Lehmann, Carl Meyer-Basel,* dessen Pastell »Im Rheinthal« ein kleines Meisterwerk genannt werden kann, und *Oskar-Graf-Freiburg,* der Radierer, als Landschafter, *Rudolf Nissl* als Porträtist von wachsendem Ausdrucksvermögen, und *Marie Lübbes,* die einige virtuose Blumenporträts bringt, mögen noch folgen. Die farbigen Zeichnungen von *K. Schiestl* und *F. Spiegel,* im künstlerischen Charakter sich nahe verwandt, würden unkoloriert sich vorteilhafter präsentieren; oder ist der plakatartige Gesamteindruck gewollt? Wenn *Fritz von Uhde,* immer noch der Präsident der Gruppe, mit seiner lebensgrossen Scene »Im Garten« auch künstlerisch an der Spitze steht, so ist das ja nur in der Ordnung. Diese klassische Leistung des Pleinairismus zeigt die ungeschwächte Meisterschaft des grossen Bahnbrechers, dessen körperlicher Zustand zu unser aller Schmerz ja keine umfassendere Thätigkeit fürderhin zu verbürgen scheint.

Der Nachlass des vor einiger Zeit jung verstorbenen Bildhauers *Emil Dittler* macht uns mit einer künstlerischen Persönlichkeit bekannt, deren Schaffen im freien Anschluss an gewisse historische Stileigenheiten sich besonders günstig an dekorativen Aufgaben äussert. Der Brunnen für Weissenburg mit der Figur Kaiser Ludwig's ist vor allem reich an feinsinnigen Details: das Kapitell mit den Reliefgestalten hat etwas von dem malerischen Temperament, das wir an den Arbeiten von Chr. Behrens bewundern. Die Masken der neun Wasserspeier stehen daneben als Verkörperungen einer rein plastischen Idee am höchsten. Als Ganzes ist der Brunnen eine sehr geschmackvolle Leistung, wenn auch das Kapitell mit der Kolossalfigur zu stark auf dem Kontur des Schaftes lastet. Unter den Porträtbüsten möchten wir die des Dr. Fessler herausheben, die sehr glücklich eine Vereinfachung der Form anstrebt. In den zahlreichen Reliefs, Grabdenkmälern, Denkmalsentwürfen u. s. w. steckt eine stattliche Summe gediegener Arbeit: das so leicht und vielseitig schaffende Talent des Frühverstorbenen wäre bei zunehmender Vertiefung gewiss auch grösseren Aufgaben mit reinem Erfolg gerecht geworden.

Wenn man sich gewöhnt hat, die Secession als Vertreterin der künstlerischen Jugend Münchens gegenüber den Alten der Genossenschaft anzusehen, so wird die jetzige Ausstellung diesen Glauben nur günstig beeinflussen. Im Glaspalast, der diesmal nicht international ist, werden die beiden Gruppen dann Seite an Seite ihre Daseinsberechtigung sichtbarer erweisen können. *ERICH HAENEL.*

DIE WINTERAUSSTELLUNG IN DER »NEW GALLERY« IN LONDON

Die Direktoren dieses Kunstinstituts, Mr. C. E. Hallé und Mr. J. W. Comyns Carr, haben sich die ebenso verdienstvolle wie dankbare Aufgabe gestellt, in ihren Räumen, ausser der jährlich wiederkehrenden Ausstellung moderner Meister, die gesamte Kunst einzelner Länder, bestimmter Epochen, oder eines in sich abgeschlossenen historischen Stoffes, zur Anschauung zu bringen. So fanden hier in den vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfenepoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung während der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die früheren Italiener und Venezianer hier ihren Einzug, dem die Spanier und Niederländer folgten.

Passend für ein Krönungsjahr ist jedenfalls die diesjährige Ausstellung, welche sich betitelt »Porträts und Reliquien der Monarchen von Grossbritanien und Irland«, und unter dem besonderen Patronat des Königs und des königlichen Hauses steht.

Da der König, sowie der Prinz von Wales sich an der Spitze des Unternehmens befinden und beider Namen den ausgezeichneten, von Mr. Hallé und Comyns Carr, unter Beihilfe der ersten Autoritäten des British-Museums, auf wissenschaftlicher Grundlage verfassten Katalog einleiten, so bildet diese Druckschrift, eines hervorragenden Umstandes wegen, ein höchst interessantes Dokument. In der Vorrede nämlich wird eine kurze historische Übersicht der verschiedenen Dynastien Englands und die Biographie der bezüglichen Regenten gegeben. So schliesst das Haus »Hannover oder die Welfen« mit der Königin Victoria ab. Zum erstenmale wird nun König Eduard VII. — wenn auch nicht rein amtlich — als der Begründer der regierenden englischen Linie des Hauses »Sachsen-Coburg oder Wettin« genannt. Dass diese historische Anführung zuerst in Verbindung mit der Kunst und jedenfalls mit Bewilligung des Königs geschah, dürfte sicherlich an dieser Stelle bemerkenswert erscheinen. Als andere auffallende Erscheinung muss die Thatsache registriert werden, dass der Titel für die Ausstellung derart formuliert wurde, um alles auszuscheiden, was an Cromwell erinnern könnte. Sein Name kommt daher weder im Katalog vor, noch ist irgend etwas auf ihn Bezug habendes in der Ausstellung vorhanden. Im übrigen liegt eine ununterbrochene Reihe von Porträts der englischen Regenten seit Eduard III. (1312—1377) bis zu dem jetzigen Könige, Eduard VII., vor.

Einigermassen beeinträchtigt wurde die Ausstellung dadurch, dass aus dem Buckingham-Palast und aus Schloss Windsor so gut wie keine Kunstwerke geliefert werden konnten, da in diesen beiden königlichen Residenzen eine vollständige Neuordnung und Umhängung der Gemälde stattfindet. Dies war seit den letzten 50 Jahren nicht mehr geschehen.

Ausgenommen Holbein, van Dyck und Gainsborough haben sich die englischen Regenten gerade während ihrer Regierungsepoche nicht von erstklassigen Malern porträtieren lassen. Wenn dennoch gute Bilder vorhanden sind, so sind sie in den meisten Fällen später, nach dem Tode der bezüglichen Regenten entstanden, oder nach Zeichnungen angefertigt worden.

Ein hochinteressantes Bild stellt den jungen König Richard II. mit Eduard dem Bekenner zusammen dar. Im Katalog wird kein Autor genannt. Waagen, der die »Wilton-Sammlung« beschrieben hat, aus der es geliehen wurde, weist das Bild einem sehr geschickten italienischen Künstler zu. Ein unzweifelhaftes Original Holbein's haben wir in dem Karton vor uns, den der Herzog von Devonshire sandte, und der eine Gruppe »Heinrich VII. und Heinrich VIII.« darstellt. Nachdem ich dies kraftvolle Werk (Nr. 62) gesehen habe, komme ich in die Versuchung fast alle andern, mit dem Namen Holbein versehenen Gemälde entweder nur für Schulbilder oder für Kopien zu erklären. Dies ist wahrscheinlich aber der einzige echte Holbein hier auf der Ausstellung. Der genannte Karton bildete die Vorlage für das Freskogemälde in Whitehall, das im Jahre 1698 gleichzeitig mit dem Schloss durch Feuer unterging. Glücklicherweise hatte Karl II. früher eine kleine, jetzt in Hampton Court befindliche Kopie von diesem unschätzbaren Original anfertigen lassen. Diese Kopie, von der Hand des Remigius van Leemput hergestellt, befindet sich noch jetzt in dem zuletzt erwähnten königlichen Schloss. Der Künstler erhielt die für die damaligen Verhältnisse ausserordentlich hohe Summe von 3000 Mark. Die Kopie wurde dann von Vertue durch Stich in Schwarz und Weiss übertragen und wir wissen durch diese Reproduktion, dass das Original von Holbein aus dem Jahre 1537 stammt. Trotzdem der Karton beschädigt ist, stellt er dennoch, selbst in dieser Gestalt, ein grossartiges Meisterwerk dar.

Wir sehen ferner ein gutes Bildnis von »Heinrich VIII. und seine Familie«, bezeichnet »Antonio More«, während die Porträts der Frauen des Königs: Katharina von Aragonien, Anna Boleyn, Jane Seymour, Anna von Cleve, Katharina Howard und Katharina Parr nur als Schulbilder oder Kopien gelten können. Jedenfalls kommt in diesen Fällen der Name »Holbein« gänzlich ausser Betracht, obgleich der Katalog das Mr. Charles Morrison gehörige Bildnis von Anna von Cleve diesem Meister zuspricht. Es wäre wirklich zu verwundern, wenn Heinrich VIII. sich auf Grund dieses Gemäldes mit der genannten Prinzessin verlobt haben sollte. Wenn man endlich einen Vergleich des dem Herzog von Devonshire gehörigen Kartons von Holbein mit den Porträts Heinrich's VIII. (Viscount Galway) und »Charles Brandon, Herzog von Suffolk« (Lord Douington) anstellt, so kann die Autorschaft Holbein's unmöglich aufrecht erhalten bleiben. Auch des Grafen von Denbigh »Porträt Eduard's VI.« kann zweifellos Holbein nicht zugeschrieben werden. Der König war sechs Jahre alt, als Holbein starb. Die schon seit 30 Jahren begonnene Sichtung von Holbein's Werken vermag daher nur noch wenig Originale in England zu verzeichnen.

Bevor ich zu der Epoche der Elisabeth übergehe, will ich noch einige gute Porträts Heinrich's VII. von der Hand Mabuse's erwähnen. In der Hauptsache wissen wir aus dieser Periode nur, dass George Gower das Privilegium besass, die Königin Elisabeth in Öl, und Nickolas Hilliard das ausschliessliche Recht hatte, Miniaturbilder von ihr zu malen. Wir haben hier eine ganze Reihe wahrscheinlich echter Bildnisse in beiden Gattungen vor uns, aber gerade der Handel in Imitationen Hilliard's hat in den letzten zehn Jahren in England eine bedenkliche Höhe erreicht.

Ähnlich verhält es sich mit den Werken van Dyck's aus der »Stuart-Epoche«, obgleich mindestens ein Dutzend guter und echter Bilder in der Ausstellung vorhanden sind. Viele Gemälde, die unter dem Namen »van Dyck«, nicht nur hier, sondern ganz allgemein gesprochen, klassifiziert sind, stammen thatsächlich von Edward Bower her. Mitunter sind seine Porträts von so unzweifelhafter Vollkommenheit, dass ein Unterschied zwischen ihm und van Dyck kaum festzustellen sein dürfte. Bower's Bildnis von Karl I., als er schon Gefangener des Parlaments war, giebt vielleicht von dem Charakter Karl's I. einen besseren Begriff, wie viele Porträts von van Dyck.

Um ein Bild der Maria Stuart (die hier übrigens niemals so genannt wird, sondern stets »Mary, Queen of Scots«) als echt zu erklären, muss man sehr gründliche und vorsichtige Untersuchungen anstellen, bei welchen der Zweifel an der Echtheit stets die Grundlage bilden sollte. Zur Klarlegung der bezüglichen Verhältnisse hat am meisten unser verstorbener Landsmann, Sir George Scharf, als Direktor der »National Portrait Gallery« beigetragen. Vor allem ist die berühmte Miniature von Janet zu erwähnen, welche der König aus der »Windsor-Sammlung« sandte. Das andere, jedenfalls zeitgenössische Bildnis der unglücklichen Königin stammt von Oudry her. Ferner ist ein sehr bemerkenswertes Porträt, das von dem Grafen Darnley geliehene, welches zu den sogenannten Gedächtnisbildern der Maria Stuart gezählt wird. Hinter der in ganzer Figur dargestellten Königin spielt sich ausserdem noch die Hinrichtungsscene ab nach dem Bericht von Burleigh's Agenten . . . Nach dieser noch erhaltenen Beschreibung war übrigens die betreffende Prozedur brutalster Art. Ferner sind in der Ausstellung noch mehrere posthume Werke und Kopien vorhanden, aber merkwürdig bleibt es, dass keines dieser Gemälde einen wirklichen Eindruck von der reizvollen Schönheit Maria Stuart's gewährt, die sie aber doch nach dem Zeugnis aller kompetenten Zeitgenossen gehabt haben muss.

In den nächsten Generationen herrschen die Werke der Familie Clouet, Peter Oliver's, Claude Le Fèvre's, Lely's und Kneller's vor. Mit den Königen aus dem Hause Hannover treten wir in die Epoche von Reynolds und Gainsborough, und mit Wilhelm IV. in die von Lawrence ein.

Während der Regierungszeit der Königin Victoria ist die Porträtmalerei keinesfalls sehr über das mittlere Niveau erhaben. Obgleich ich Winterhalter nicht zu hoch schätzte, so sind seine hier zur Stelle befindlichen Porträts doch mit das Beste aus der bezüglichen Epoche.

Ganz vorzüglich vertreten sind auf der Ausstellung: Miniaturen, Schmucksachen, Schnitzereien, Siegel, Rüstungen, Waffen, Reliquien, und verschiedene Gegenstände der Kleinkunst. Da das Interesse der Liebhaber und Sammler für gute englische Miniaturen, die gerade in der letzten Zeit enorm hoch bezahlt wurden, dauernd im Steigen begriffen ist, so will ich wenigstens über das betreffende Glanzstück der Ausstellung einige Worte erwähnen. Leider bin ich hierbei genötigt, hinsichtlich einer, bis auf den heutigen Tag nicht angezweifelten, auf den Namen »Holbein« katalogisierten Miniatur, zu beweisen, dass letzterer, so gut das Werk auch ist, nicht dessen Urheber sein kann. Es handelt sich um das vom König geliehene Miniaturporträt Heinrich's VIII., welches »Henr. 8. Rex Angl. Aeta S. 57« bezeichnet ist. Entweder die Umschrift enthält Irrtümmer, oder, falls sie echt, konnte Holbein das Bildnis nicht gemalt haben, da er zu jener Zeit bereits vier Jahre tot war († 1543). Die Bezeichnung im »57. Jahr« bedeutet aber für Heinrich VIII. (geb. 1491) das Jahr 1547, in dem er thatsächlich starb. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es hier also mit einer sehr

guten Kopie nach einem Holbein'schen Bilde zu thun, dessen Verfasser durch hinzufügen der Inschrift den Anschein eines Originalwerkes erzeugen wollte. Ebensogross wie die Nachfrage nach Miniaturen ist, in eben demselben Masse werden in England Imitationen angefertigt.

O. v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Hans Rosenhagen, *Würdigungen.* Berlin 1902. Hermann Nabel.

Noch vor 10 Jahren war der Name Hans Rosenhagen nur der kleinen Schar seiner litterarischen Freunde und den wenigen Lesern eines kleinen Berliner Künstlerblattes bekannt, dessen Leitung Rosenhagen übernommen und mit bewundernswerter Energie geführt hatte. Heute gilt er wohl als einer der besten unter den jüngeren Berliner Kunstfeuilletonisten, ist er neben Muther vielleicht der begehrteste Mitarbeiter moderner Kunstzeitschriften und Tagesblätter. Selbst seine näheren Freunde überrascht es, wie er durch eiserne Energie in wenigen Jahren sich zu einem guten Essayisten emporgearbeitet hat. Die Ausgeglichenheit seines Stiles, die er zum Teil der fleissigen Lektüre Goethe's zu verdanken scheint, sticht wohlthuend ab gegen die gespreizte Redeweise so vieler seiner Fachgenossen. Obwohl ein Vorkämpfer modernster Kunst, ist Rosenhagen doch frei von aller Ungerechtigkeit gegen ältere Meister, weiss er auch ihre Leistungen liebevoll nachzuempfinden. Überhaupt zeugt seine Art zu urteilen bei aller Frische und Subjektivität doch von reicher Erfahrung und der Fähigkeit, über den Tageseindrücken nicht die grossen Gesichtspunkte zu verlieren, auch nicht in Bilderbeschreibungen sich zu erschöpfen, sondern feinsinnige Studien zur Charakteristik moderner Künstler zu geben. Das beweist er gerade in dem obengenannten Büchlein, durch welches einige seiner in Tageszeitungen verstreuten Würdigungen neuerer Maler der Vergessenheit entrissen und zu behaglicher Lektüre dem Kunstfreunde dargeboten werden. Was Rosenhagen hier über Chodowiecki, Menzel und Knaus, über Leibl und Trübner, über Segantini und Böcklin sagt, ist natürlich nicht in jeder Zeile neu, ist nicht geschrieben, um den betreffenden Meister in einem ganz überraschenden Lichte erscheinen zu lassen. Rosenhagen lässt überhaupt nicht sein litterarisches Genie auf Kosten der besprochenen Künstler leuchten. Aber in jedem der Essays ist mit herzlicher Anteilnahme, in feiner Form die Eigenart des betreffenden Meisters so elegant gezeichnet, dass man mit grösstem Vergnügen in einer ruhigen Stunde diese geistreichen Pastellporträts Revue passieren lassen wird.

M. Sch.

Ludwig Justi. *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's.* Leipzig, Hiersemann, 1902, Fol.

Justi untersucht, inwiefern Dürer's Proportionsstudien in seinen Werken praktische Anwendung gefunden haben, und kommt auf Grund exakter Nachmessungen und Rekonstruktionen zu dem unanfechtbaren Ergebnis, dass zahlreiche *Ideal*körper und *Ideal*köpfe des Meisters in Stichen, Zeichnungen und Bildern thatsächlich mit Zirkel und Richtscheit konstruiert sind. Diese Probe auf das theoretische Exempel lässt an Genauigkeit und Sorgfalt nichts zu wünschen übrig, und stellt damit eine unumstössliche Wahrheit hin, an der die Kunstgeschichte nicht vorübergehen kann. Die Erklärung der Thatsache und die Folgerungen aus ihr bilden indessen recht eigentlich erst ein kunsthistorisches Problem. Der Verfasser bekennt, dass hier leider noch manches problematisch bleibt. Er untersucht zunächst die möglichen Quellen für Dürer's Proportionsschemata. Der viel zitierte Kanon Barbari's wird bei Seite geschoben, da wir keine genügende Kenntnis von ihm besitzen. Vitruv's spärliche und einander widersprechende Berechnungen wurden von Dürer korrigiert auf Grund eigener »Übung und Vernunft«, vielleicht unter Einwirkung Luca Pacioli's, des Freundes Lionardo's, die aber erst während der zweiten venezianischen Reise Dürer's (1506) sich vermuten lassen. Dürer selbst gesteht (Lange-Fuhse p. 342), dass er »nie von solchem Ding gehört« habe, bevor er Barbari kennen gelernt. Der hat ihm um 1500 vielleicht eine Proportionszeichnung gezeigt, ohne ihm doch »seinen Grund klärlich anzuzeigen«. Der Anstoss, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen, mag also Dürer von Italien gekommen sein. Aber, auch wenn die Berührung mit italienischen Theoretikern klarer bewiesen wäre, als bisher möglich war, bleibt es dabei, dass der deutsche Künstler keineswegs ein sklavischer Nachbeter des von jenen Erlernten gewesen. Er selbst giebt uns einen Fingerzeig, dass er sich aus eigener Kraft zu seinen Massen durchgerungen: »Doch nahm ich mein eygen Ding für mych, und las den Fitrufium der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans, Also van oder aus den zweien obgenanten manen hab ich meinen anfang genumen, und hab dornoch *aws meinem fürnemen* gesucht van dag zw dag.« Der römische Baumeister und der liebliche italienische Maler erschienen ihm also mehr als Vorbilder, sich anf eigene Faust mit diesen Dingen zu beschäftigten, denn als Lehrmeister.

Der Eifer aber, mit denen Dürer diesen Vorbildern nachstrebte, setzt immerhin eine Neigung zu mathematischer Abstraktion voraus, die bei einem Künstler von stärkerer formaler Phantasie kaum je die Oberhand gewonnen hätte, selbst wenn man die Verehrung des humanistischen Zeitalters für alles, was antike Überlieferung und italienische Wissenschaft hiess, in Rechnung zieht.

Diese Erkenntnis, zu der Justi sich und uns in sachlich-sorgsamer Arbeit den Weg gebahnt hat, durchleuchtet das künstlerische *Schaffen* Dürer's mit einem Licht, das bisher nur selten nach Gebühr beachtet wurde, ob es gleich in den Aufzeichnungen des Meisters hell genug brannte. Dafür wissen wir dem Verfasser Dank. Aber, so fragen wir trotzdem weiter, ist das, was die deutsche Kunst Dürer verdankt, nicht vielmehr darin zu sehen, dass er sich von diesen mathematisch-wissenschaftlichen, wie von den älteren zünftlerischen Fesseln seiner Zeit zu befreien vermochte, wenn der wahrhaft künstlerische Geist ihn überkam? Muss die rationelle Gebundenheit seiner Ideen nicht als Hemmnis gelten, das ihn zeitweilig an der vollen Entfaltung seiner Gaben hinderte? Seine Freude an der Natur, sein naives menschliches Empfinden, für die wir nur seine Landschaftszeichnungen und Porträtstudien als wohlbekannte Zeugen aufzurufen brauchen, wiegen schliesslich doch erheblich schwerer, als all seine Klügelei. Erst der Sieg solcher Empfindung über den Geist der Zeit und über die eigene Neigung zur Abstraktion erklärt Dürer's kunstgeschichtliche Bedeutung. Streichen wir aus seinem Werk alle konstruierten Körper und Köpfe, so bleibt ein Rest übrig, der vielleicht nicht genügen mag, um Dürer's Wesen ganz zu erklären, wohl aber, um seine Unsterblichkeit zu begreifen.

Er selbst dachte bescheiden genug von allen Theorien, so sehr sie ihn — namentlich im höheren Alter — beschäftigten. Schon 1512 warnte er seinen Leser: »Item, so du durch die obbeschriebenen Ding die menschliche Mass verkehrst, so thu den Dingen nit zuviel mit Nehmen und Geben, damit bis fleissig und bescheiden, auf dass ein idlich Ding bei seinem *natürlichen Wesen* bleib.« Und später: »darum nimm nimmer mehr für dich, dass du etwa besseres Gleichnuss eines Dings wollest oder mögest

machen, danns Got seiner erschaffenen Natur zu wirken hat geben zu vermögen.« Der Konflikt zwischen Naturanschauung und mathematischer Abstraktion ist ihm sicherlich — wie auch zahlreiche andere Äusserungen beweisen — nicht verborgen geblieben. Auch er glaubte den Weg zur Natur wissenschaftlich befestigen zu müssen, da ihn die »grobe Ungestalt« in den Werken der zeitgenössischen deutschen Empiriker verdross. Sein »klein Feuerle« sollte den Malerknaben leuchten, dass sie daran Behendigkeit und Gerechtigkeit erwürben in einer Kunst, die bisher nur auf dem »Brauch beruhete«. Niemals aber dürfe ein Meister sich mehr glauben als der Natur und dem »Gegengesicht« (Modell) und die wahre Kunst komme aus den »öberen Eingiessungen« (Intuition).

Dieser ungeschlichtete Widerstreit von wissenschaftlichem Streben und künstlerischem Gefühl, der Dürer's Entwickelung sicherlich nicht günstig beeinflusst hat und der im weiteren Verlauf der deutschen Kunstgeschichte so oft die Aufmerksamkeit des Urteilenden in Anspruch nimmt, wird durch Justi's Ausführungen wieder einmal in den Vordergrund des Interesses gerückt. In der Nachbarschaft Dürer's aber harren noch zwei komplementäre Erscheinungen der deutschen Kunst einer Erklärung: die strenge, kaum rein empirische Typik Schongauer's und die freie malerische Phantasie Grunewald's. Möge auch ihnen bald einmal eine gleich sorgsame und eindringende Untersuchung gewidmet werden. *Ludwig Kaemmerer.*

NEKROLOGE

Konrad Wilhelm Haase †. Am 29. März starb im Alter von 83 Jahren in Hannover der Senior der deutschen Architekten, der »Gotiker« *Haase.* Im Jahre 1818 in Einbeck geboren, studierte Haase am Hannover'schen Polytechnikum, dem er seit 1849 als Lehrer angehörte. Daneben entfaltete er eine so rege Bauthätigkeit und wirkte so schulbildend, dass man die Einwirkungen seiner auf die Belebung des gotischen Profanbaues gerichteten Bestrebungen noch heute in Hannover auf Schritt und Tritt spürt; auch das dortige Provinzialmuseum ist sein Werk.

Joseph v. Storck, der vormalige Direktor des Kunstgewerbemuseums in Wien, ist am 27. März, fast 73 Jahre alt, gestorben.

PERSONALIEN

Peter Janssen konnte am 1. April auf eine fünfundzwanzigjährige Lehrthätigkeit an der Düsseldorfer Akademie zurückblicken, an deren Spitze er seit nunmehr zehn Jahren steht.

Professor Wilhelm Bissen ist zum Direktor der Kopenhagener Kunstakademie ernannt worden. Von dem durchaus modernen Bildhauer wird auch in seiner neuen Würde ein lebhafter Einfluss erwartet.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Der Lukas Cranach in der Sakristei des Freiburger Münsters (Kunstchronik Nr. 20). War es eigentlich nötig, aus Anlass dieser neuen Entdeckung die Presse in Bewegung zu setzen? Der neu entdeckte Cranach bedurfte kaum einer Entdeckung und er ist vielleicht nicht einmal ein Cranach. In der Dresdner Cranachausstellung 1899 war unter Nr. 145 der Christus als Schmerzensmann des Bischöflichen Hauses in Mainz ausgestellt, zu dem Woermann in seinem vortrefflichen Katalog die Anmerkung macht: »Ein ähnliches Bild der gleichen Hand im Münster zu Freiberg i. B.« Frei*berg* ist natürlich bloss ein Druckfehler. Das Freiburger Bild ist zweifellos besser als das Mainzer, das Flechsig (Cranachstudien 145—147) als Werk seines Hans Cranach bespricht. (Phot. des Mainzer Bildes von Ernst Neeb in Mainz.) Ich habe es mir 1893 als guten »Pseudo-Grünewald« notiert und verschiedene Charakteristika in meinen Notizen aufgezählt als: die durchbrochenen Namen-Heiligenscheine, die Landschaft mit keilförmigen Felsen, Baumschlag, Hände, Sternfalten. Später — zuletzt noch 1900, wo ich es, wenn ich recht weiss, mit Oskar Eisenmann zusammen sah — wurde ich an der eignen Hand Cranach's irre. Es ist am Ende nur ein gutes Werkstattsbild. Freilich hängt es ziemlich hoch, wenn auch gut beleuchtet und ich habe es immer nur von unten aus gesehen. *Franz Rieffel.*

Rom. *Forum Romanum.* An der Südostecke des Antoninustempels ist eben mehrere Meter tief unter der Erde ein Aschengrab gefunden worden, das zu den merkwürdigsten und ehrwürdigsten Funden gehört, welche überhaupt auf dem Forum Romanum gemacht worden sind. Das Grab ist etwa in das 7. Jahrhundert vor Christi anzusetzen. Es besteht in einer mit Deckel versehenen Urne, in welcher man Aschenreste und eine Anzahl verschiedenartig geformter Krüge fand, wie sie schon früher auf dem Esquilin gefunden wurden. Nicht in dem Funde selbst ruht seine Bedeutung, sondern in der durch ihn erhärteten Thatsache, dass das Forum Romanum den alten Etruskern als Begräbnisstätte diente. Da aber diese bei ihnen stets ausserhalb der Mauern lag, so geht dies Aschengrab auf jene graue Vorzeit zurück, als die Stadt Rom noch auf den Palatin beschränkt war. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt, und es ist wahrscheinlich, dass man in derselben Tiefe noch andere Aschengräber finden wird. *E. St.*

Gubbio. In der Kirche von Sant Agostino hat man im Chor ein Fresko des Ottaviano Nelli unter der Tünche entdeckt. Bis jetzt ist nur ein Thron freigelegt, von Aposteln und musizierenden Engeln umgeben. Aber man ist bereits daran, auch die Mittelfigur von der Tünche zu befreien, welche wahrscheinlich den thronenden Christus darstellen wird. Die Arbeiten werden unter Leitung des Unterrichtsministeriums ausgeführt. In Sant Agostino hatte Ottaviano Nelli auch den noch erhaltenen Freskencyklus in der Sakristei gemalt, welcher im Cicerone immer noch fälschlich nach Fabriano in die gleichnamige Kirche verlegt wird. *E. St.*

WETTBEWERBE

Der Wettbewerb *um Fresken für den Rathaussal zu Wasserburg* ist nunmehr von einer Kommission, in der von Künstlern unter anderen die Herren von Lenbach, Seidl, Seitz, von Habermann sassen, dahin entschieden worden, dass man die Entwürfe des Malers Max von Mann zur Ausführung empfohlen hat. Nachdem die erste Konkurrenz kein Ergebnis gehabt hatte, muss diese Lösung der Frage als fast noch schlimmer als die gänzliche Resultatlosigkeit bezeichnet werden. Denn die Arbeit des Erwählten stellt sich nicht dar, als ein freies Kunstwerk, dessen persönliche und sachliche Bedeutung der für die Ausführung gesetzten Summe (30000 M.) entspräche, sondern als eine rein archäologische Kompilation von dekorativen Motiven der Kunst des 16. Jahrhunderts, die dem gegebenen Rahmen im Grossen angepasst wurde. Der Verfasser rühmt sich selbst der »ausschliesslichen Benützung älterer Originalformen«, und die schematische Leblosigkeit seiner Leistung entspricht ganz dem so geschilderten Prozess ihrer Entstehung. Der Entscheid der Kommission muss um so mehr befremden, als sich unter den verschiedenen tüchtigen Arbeiten der fünf Künstler, die zu dem Wettbewerb aufgefordert waren, eine befindet, die durch ihre echt monumentale Grösse und individuelle Freiheit vor allem zur Ausführung geeignet scheinen muss: der Entwurf

Ludwig Herterich's. Man ist gespannt, ob die Angelegenheit, die hier einstimmig scharf von Presse, Künstlern und Publikum besprochen worden ist, durch diesen Entscheid ihr Ende finden soll.

Heftige Kritik muss sich auch der Magistrat der Stadt München gefallen lassen, der den zweijährigen Ertrag seines »Kunstfonds«, das heisst circa 20000 Mark, zu denen noch die aus der Pschorr-Stiftung fliessende Summe kommt, dazu verwenden will, dass auf den Treppenpodesten von der Feldherrnhalle zwei monumentale Löwen, vor der Hand Rümann's, aufgestellt werden. Man weist mit Recht darauf hin, dass die Stadt an derartigem dekorativem Getier schon überreich ist, ebenso aber auch, dass ein solcher Auftrag auch einmal einer jüngeren Kraft zugute kommen solle, als dem mit Arbeit reichlich gesegneten Akademieprofessor. In der That wirft die Sache auf die Tendenzen einer gewissen, in Kunstangelegenheiten bis zu der höchsten Stelle hin massgebenden Künstlergruppe ein eigentümliches Licht. *H.*

Plaketten-Wettbewerb. Das Österreichische Museum in Wien schreibt eine Konkurrenz für eine Bronzeplakette aus, für die Preise von 2500, 1500 und 800 Kronen gewährt werden. Einlieferungstermin: 31. Dezember 1902. Nur Österreicher dürfen sich beteiligen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Ein neuer Terborch ist dem germanischen Nationalmuseum zugeführt worden. Das seither in französischem Privatbesitz befindliche Bild ist auf Leinwand gemalt, 58 × 46 cm gross und 1658 signiert. Dargestellt ist gegen einen dunkelgrauen, einfarbigen Hintergrund eine junge, nach links vor einem Tische mit aufgeschlagenem Buche sitzende Dame. Das schmucklos am Körper herniederfliessende schwarze Wollkleid, die gleichfarbige Schneppenhaube, zu dem nur die einfachen weissen Manschetten und der breite Hemdkragen auffallend wirken, lassen in der Dargestellten eine junge Witwe vermuten. Dem Beschauer halb zugewandt, lässt sie die Linke auf der Lehne des Sessels ruhen, während die Rechte lässig auf dem Schosse liegt. Trotzdem neben dem zart leuchtenden Inkarnat nur drei Haupttöne das Bild beherrschen, das Graubraun des Hintergrundes und Bodens, das Schwarz des Gewandes und der Tischdecke und das Weiss der Wäsche und des Buches, ist die Feinheit der koloristischen Stimmung und die Sicherheit der Auffassung eine hervorragende, so dass das Bild eine der wertvollsten Nummern der Gemäldegalerie des Museums genannt werden kann.

Dresden. Der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden ist soeben als Geschenk eines dortigen Grossindustriellen das Gemälde »Der Sommertag« von Arnold Böcklin überwiesen worden. Es bildete den glänzenden Mittelpunkt der Böcklin-Ausstellung, die Anfang d. J. von der Ernst Arnoldschen Hofkunsthandlung veranstaltet wurde und wurde in dieser von ungefähr 10000 Menschen gesehen und bewundert. Dem allgemeinen Wunsche, das käufliche Bild für Dresden dauernd zu gewinnen, suchten die Inhaber der genannten Hofkunsthandlung zu entsprechen, indem sie auf Anregung des Dresdner Anzeigers in ganz uneigennütziger Weise die geforderte Summe von 80000 M. durch Subskription aufzubringen suchten. Schliesslich fand sich ein einzelner Mann, der die ganze, inzwischen auf 65000 M. ermässigte Summe erlegte und sodann das Bild der Galerie überwies. Das köstliche Gemälde stammt aus dem Jahre 1881 und gehört zu den wenigen Landschaften der letzten 20 Jahre Böcklin's, in denen die Figuren räumlich der Landschaft untergeordnet sind. Max Klinger hat darnach eine Radierung gemacht. Karl Woermann nennt das Bild mit Recht das schönste deutsche Landschaftsgemälde jener Zeit. Voraussichtlich wird in den nächsten Wochen auch noch »Der Krieg« von Böcklin in den Besitz der Dresdner Galerie übergehen. Dann besitzt diese vier Bilder des grössten Meisters in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, nämlich Pan und Syrinx (um 1854), Frühlingsreigen (1860), Sommertag (1881) und Krieg (1896), fürwahr eine glänzende Vertretung der Kunst Arnold Böcklin's.

Die Ausstellung der Berliner Secession wird erst am 26. April eröffnet; die grosse Berliner Kunstausstellung am 3. Mai.

VOM KUNSTMARKT

Rom. *Verkauf der Sammlung Guidi zu Faenza.* Ein bis auf heute unbekanntes Jugendwerk Botticelli's ist zur Zeit bei Sangiorgi mit den Schätzen der Familie Guidi von Faenza ausgestellt. Es stellt eine Madonna dar, welche mit dem Kinde an einer Marmorrampe in freier Landschaft sitzt. Man kann vielleicht sagen, dass die Mutter das Kind auf ihrem Schosse tanzen lässt, so leicht und beweglich erscheint der Knabe mit den zappelnden Armen und Beinen. Maria trägt das herkömmliche rote Gewand, den blauen Mantel, einen weissen Schleier, während das Kind mit einem violetten Hemdchen bekleidet ist. Die Hände des Knaben sind nicht vollendet und sein Gesicht ist stark restauriert. Sonst aber erfreut sich das Bildchen leidlicher Erhaltung. Der Gesichtstypus der Madonna erinnert an Fra Filippo, nur erkennt man schon jetzt im gesenkten Blick des Auges und in dem kleinen geschlossenen Munde einen leisen Zug von Melancholie. Auch die reizlose Felslandschaft im Hintergrunde ist durchaus botticellesk; sie lässt sich mit der Landschaft in der Krönung Mariä der Florentiner Akademie vergleichen. Man darf gespannt sein, wohin das Bild gelangen wird, das mit den übrigen Schätzen der Sammlung Guidi Ende April zur Versteigerung gelangen soll. Nicht ein einziges der zahlreichen Gemälde, welche Sangiorgi in seinem glänzenden Salon ausgestellt hat, erreicht nur annähernd den Wert dieses Bildes, vor allem nicht eine grosse Taufe Christi (Bottega, Arbeit aus der Spätzeit des Meisters), die gleichfalls den Namen Botticelli's trägt. Ein Christus von Palmezzano, einige gute Venezianer und zahlreiche Skulpturen und Plaketten verdienen noch in dieser Ausstellung Beachtung, von der überreichen Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände aus dem Quattro- und Cinquecento nicht zu reden. Ein Madonnenrelief wird Mino da Fiesole genannt, ein hl. Sebastian, eine Terrakottabüste, Fragmente einer Pietà sind sicherlich schöne Arbeiten des Quattrocento, aber mit den Namen Cividale, Verrocchio, Beggarelli verbinden wir doch andere Vorstellungen. Zwei kleine Marmorreliefs dagegen, Adam und Eva darstellend, dürften mit dem Namen Lombardo richtig bezeichnet sein. Die Madonna Botticelli's und alle Hauptstücke der Vendita sind auf prächtigen Tafeln reproduziert, die Sangiorgi seinem glänzend ausgestatteten Katalog beigegeben hat, der für den Preis von 20 Franken erhältlich ist. *E. St.*

Bei **Rudolph Lepke** wird vom 15. bis 19. April eine Sammlung von Antiquitäten, meist aus dem Besitz des Herrn A. Floersheim-Aachen und die bedeutende Waffensammlung des Herrn Friedrich Meister versteigert. Der Katalog zeigt die Prunkstücke in verschiedenen Abbildungen.

New York. Auf der Auktion der Sammlung Matthison erzielten: Schreyer »Araber, die einen Fluss überschreiten« 52000 M., Diaz »Erwachen der Liebe« 40000 M., Rosa Bonheur »Normannisches Pferd« 28000 M., Detaille »Offizier, den Befehl zur Attacke gebend« 28400 M.

VERMISCHTES

Rom. *Palatin.* Die Klöster und ihre Bewohner haben sich keiner besonderen Gunst im modernen Italien zu erfreuen. Schon im September vorigen Jahres hat man den Sassoferrato von Santa Sabina wieder aufgefunden, und noch heute haben die Mönche nicht die entfernteste Aussicht, das Kleinod ihrer Kirche wieder auf den Aventin zurückzuerhalten. Auf dem Palatin aber wird jetzt ein Teil des Franziskanerklosters von San Bonaventura eingerissen. Welcher Besucher der Kaiserpaläste erinnert sich nicht der hochragenden, einsamen Palme am Nordostabhange des Palatin nach dem Kolosseum zu. Sie ist das Wahrzeichen des Klosters und seines kleinen Gartens, welche auch auf antiken Fundamenten gebaut sind. Nun ist man daran, einen Teil des Klosters einzureissen, und der Mauerschutt häuft sich hart an dem weltentfernten Gärtchen, wo die Franziskaner ihre Blumen und Gartenfrüchte ziehen, wo zwischen dichten Buchsbaumhecken ein mächtiger Springbrunnen aufragt, wo man die Mönche so oft auf der Rampe sitzen sieht, des herrlichen Blickes auf die alte Stadt und die weite Campagna geniessend. Es heisst zur Zeit, dass man das Oratorium mit den wenigen Zellen und dem Palmengärtchen schonen wird, wie ja auch an die Villa Mills noch nicht die Hand gelegt wurde, obwohl sie seit Jahrzehnten vollständig dem Verfall preisgegeben ist. Aber wie lange noch, wird wohl zunächst nur von den Resultaten abhängen, welche die begonnenen Ausgrabungen ergeben werden, denen jetzt schon die beiden Pinien zum Opfer fallen müssen, die über dem Stadium emporragen. *E. St.*

Tiedge-Stiftung zu Dresden. Der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung veröffentlicht jetzt seinen Bericht auf das Jahr 1901. Wir entnehmen ihm folgendes: Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Berichtsjahres 162301 M. 65 Pf. Von den Zinseneinnahmen des Stiftungsvermögens ist der bei weitem grösste Teil zu Ehrengeschenken und Unterstützungen nicht mehr erwerbsfähiger Künstler und Dichter, sowie ihrer Hinterbliebenen verwendet worden. Seitdem das Stammvermögen der Tiedge-Stiftung durch den Anteil aus der National-Lotterie für die Deutsche Schiller-Stiftung namhaft erhöht worden ist, sind an Ehrengeschenken und Unterstützungen bis Ende des Jahres 1901 zusammen 573380 M. ausgegeben worden; in derselben Zeit wurden für angekaufte und in Auftrag gegebene Kunstwerke 163056 M. ausgegeben. Im Jahre 1901 bestellte der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung bei dem Landschaftsmaler Heinrich Gärtner in Leipzig zwei Wandbilder für das Albertinum, bei dem Landschaftsmaler Karl Wilhelm Müller in Dresden ein Ölgemälde »Die heilige Genoveva«. Er kaufte ferner von dem Landschaftsmaler Rudolf Schietzold in München das Ölgemälde »Schloss Lichtenstein«, und von dem Landschaftsmaler Rudolf Schuster anstatt des 1893 bestellten grösseren Ölgemäldes, das er wegen anhaltender Krankheit nicht vollenden konnte, eine grössere Anzahl Ölstudien und Zeichnungen; weiter von Prof. Reinhardt in Blasewitz eine Tuschzeichnung, darstellend die Grabstätte Tiedge's und Elise's von der Recke und ein Aquarell von dem verstorbenen Historienmaler Stichart. Letzteres ist dem kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, die Tuschzeichnung dem Dresdner Stadtmuseum übergeben worden. — Endlich wurden grössere Abschlagszahlungen gegeben an Max Klinger in Leipzig für die Ausführung einer grösseren Marmorgruppe »Das Drama« und dem Bildhauer Hans Hartmann-Maclean zur Herstellung einer Bronzethür mit Reliefs für die Jakobskirche in Dresden. Für Instandhaltung des Denkmals und der Grabstätte Tiedge's wurden 169 M. ausgegeben, endlich wurden gewährt 17400 M. zu Ehrengeschenken und Unterstützungen an Maler, Dichter und Schriftsteller, Bildhauer und Kupferstecher sowie an Hinterbliebene von solchen und von Musikern. Es kamen dabei in Betracht Dresden und Umgebung zwölfmal, München elfmal, Wien achtmal, Berlin, Leipzig und Wien je viermal und sechzehn andere Orte je einmal. Der Verwaltungsrat der Tiedge-Stiftung besteht aus den Herren Bürgermeister Leupold, Geh. Regierungsrat Dr. v. Seidlitz, Geh. Hofrat Prof. Dr. Treu, Prof. Robert Diez, Hofrat Prof. Kiessling, Prof. Dr. Ruge, Geh. Hofrat Prof. Dr. Schnorr v. Carolsfeld und Generalmusikdirektor Geh. Hofrat v. Schuch. Für den verstorbenen Maler Geh. Hofrat Prof. Prell ist noch kein Ersatz gewählt.

Max Klinger's Beethoven ist nunmehr von dem Künstler selbst in die Ausstellung der Wiener Secession übergeführt worden. Vorher gestattete Klinger in seinem Atelier eine öffentliche Besichtigung, gegen ein Eintrittsgeld, das wohlthätigen Stiftungen zu Gute kommt. Bezeichnend für die ausserordentliche Begierde, mit der man auf das Werk wartete, ist es, dass in den wenigen Tagen 6000 Mark Eintrittsgelder eingegangen sind. Wenn wir auch nicht soweit gehen wollen, wie unser Dresdner Mitarbeiter, der einmal neulich die Meinung aussprach, der schliessliche Aufstellungsort dieses Werkes werde ein Wallfahrtsort werden, wie der des phidiasischen Zeus, so meinen wir immerhin, dass Deutschland mit Stolz darauf blicken kann, wie eine solche Schöpfung — eiligst vom Ausland wird angekauft werden! Wir möchten nochmals darauf hinweisen, wie schmerzlich es wäre, wenn keines der grossen deutschen Museen hier zugriffe. Oder sollte sich wirklich kein reicher Bürger finden, um seine Vaterstadt damit zu beschenken?

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 23. 24. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ESTHER, AHASVER UND HAMAN BEIM MAHLE

Gemälde im Museum zu Köln

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet sich unter No. 658a ein prachtvolles Gemälde aus der Schule Rembrandt's, das bisher von den Kunstforschern in hohem Grade unbeachtet gelassen wurde.

Es stellt Esther, Ahasver und Haman bei der Tafel dar und wurde schon in Niessen's Katalog dem Gerbrand van den Eeckhout zugeschrieben, unter dessen Namen es auch heute ausgestellt ist.

Der noch rüstige aber graubärtige König Ahasver sitzt an seiner königlichen Tafel. Zu seiner linken Hand Haman im kräftigen Mannesalter und ihm gegenüber die in Jugendblüte strahlende Esther. Und als diese ihm den Verrat offenbart, den Haman gegen ihr Volk geschmiedet hat, erhebt der König sich und indem er seine Hand besänftigend auf den Arm Esther's legt, wirft er einen drohenden Blick auf Haman, der erschrocken zurückbebt. Der Moment konnte nicht packender dargestellt werden als in diesem mit grossem psychologischen Feinblick arrangierten dramatischen Vorgang. (Abbildung auf nächster Seite.)

Die Ausführung ist prachtvoll. Esther trägt eine mit Gold und Silber durchwirkte Robe, Ahasver hat auf dem Kopfe einen weissen federgeschmückten Turban. Der weite, in dunkler Goldfarbe schimmernde Königsmantel ist mit kostbaren Edelsteinen geschmückt. Auch Haman ist reich gekleidet. Auf dem Kopfe ein dunkelrotes Barett. Unter seinem mit Goldstickereien reich verzierten Oberrock kommt sein grünes Unterkleid von glänzendem Seidenstoffe zum Vorschein. Alles an diesem Bilde strahlt von Seide, Sammet, Brokat, Gold und Edelsteinen. Die weissgedeckte Tafel mit ihren goldenen Trinkgefässen und die auf einer Silberplatte liegenden fremdartigen, in mystischen Tinten glänzenden Südfrüchte erhöhen noch den Eindruck von Pracht. Der Hintergrund des Gemäldes ist in Halbdunkel eingehüllt, wovon nur die hohe Rücklehne des Thrones sich abhebt. Der Farbenauftrag ist pastos und von emailartiger Festigkeit und Leuchtkraft. Man bemerkt bei allen feineren Details der Ausschmückung, namentlich der Draperien, die eigentümliche Rembrandt'sche Weise, das Muster nur mit spielend leicht hingeworfenen und doch körnigen und pastosen Farbentupfen anzudeuten, so dass es erst aus einer gewissen Entfernung im Auge des Beschauers als wirkliche Zeichnung entsteht. Doch auch in der Nähe wird man von der geistreichen Kühnheit der hier wirkenden, spielenden Hand nicht weniger ergötzt. Schüler haben den Meister hierin nachgeahmt, ich weiss jedoch keinen, der in dieser Hinsicht den Vergleich mit Rembrandt selbst aushalten könnte.

Der Typus Esther's ist nicht schön. Sie ist dick, hat einen kleinen runden Kopf und eine vorstehende Stirn. Das Schönste an ihr dürfte ihr goldenes perlengeschmücktes Haar sein. Sie entbehrt jedoch nicht einer warmen, sinnlichen Jugendblüte, deren Wirkung auf den ältlichen König sehr glaubhaft erscheint. Ist sie ein Rembrandt'scher Typus? Ja, ohne Zweifel. Sie erinnert an das kleine phantastisch gekleidete Mädchen in der Nachtwache.

Auch der Typus Ahasver's steht Rembrandt nicht fern. Er erinnert z. B. an den Türken (oder vornehmen *Slaven*) mit dem Stock in New York (Bode, Rembrandt II, No. 145).[1]) Dass das Bild dem Rembrandt selbst sehr nahe steht, konnte ich mir nicht verhehlen. Doch neben Rembrandt'schen enthält es auch *fremdartige Züge, die zur Vorsicht mahnen.* Als ich das Bild aufmerksam betrachtete, entdeckte ich in halber Höhe links eine Bezeichnung, die ich mit einiger Mühe als »Rembrandt 1641« entzifferte. Es ist merkwürdig, dass Niessen in seinem, gewiss nicht zu kurz gefassten Kataloge diese Signatur keiner Erwähnung würdigt. Eine solche wäre doch am Platze gewesen, selbst wenn er sie als falsch ansah. Nun, falsch war sie allerdings. Die Form der Buchstaben kam mir gleich verdächtig vor. Auch hat sie in der That einer Spiritusabwaschung nicht Stand gehalten und soll jetzt verschwunden sein. Diese Signatur hat indessen noch insoweit Interesse, als die Möglichkeit nicht ganz auszuschliessen ist, dass sie eine frühere eingesunkene Signatur auf dem in seinen Schattenpartien sehr nachgedunkelten Gemälde ersetzen sollte. Der Standpunkt — halbe Höhe links — ist genau der, welchen Rembrandt vorzugsweise wählt. Und, was wichtiger ist, das Datum 1641 passt merkwürdig

1) Einer von den Königen in der »Anbetung« im Buckingham-Palast, sowie Simson in der »Gefangennahme« zu Braunschweig erinnern an Haman.

gut zum Stil des Bildes. Es ist die Periode, in welcher der Meister auf Pracht und Glanz der farbigen Erscheinung das grösste Gewicht legt. Es ist das Jahr, welches die 1642 vollendete »Nachtwache« hervorbrachte. Hier kommt — wie schon bemerkt — der Typus der Esther, wenn auch etwas kindlicher, in der Gestalt des jungen Mädchens vor[1]).

1) Wahrscheinlich liegt der Typus von Rembrandt's Schwester (Lysbeth Harmensz) diesen beiden zu Grunde. Man vergleiche sie besonders mit dem Bildnis bei Fürst Liechtenstein in Wien. Die Züge sind sehr ähnlich: der dicke runde Kopf, die vorstehende Stirn, die kurze Nase kommen auch hier vor. Wenn das Porträt einer jungen Frau in der Brera, ganz ähnlich gekleidet, dieselbe Person darstellt, dann hat der Meister mit den Zügen seiner Schwester sich dieselbe Freiheit genommen wie so oft mit seinen eigenen: er hat sie idealisiert. Dem Gesicht hat er durch Verlängerung des Kinns eine längliche Form gegeben, die knollige Nase hat er korrigiert und mehr gerade gemacht. Die Tracht ist, wie gesagt, dieselbe. Doch auch hier hat er verschönert. Die Goldstickerei, die den Mantel oben einfasst, im Muster identisch, ist im Brerabildnis bedeutend breiter und reicher geworden. — Esther erinnert auch an die Artemisia in der Pradogalerie. Ich führe noch an, dass federgeschmückte Turbans gerade um diese Zeit häufig vorkommen, so bei einer Figur in Simson's Hochzeit 1638 (Dresden) und in der Aussöhnung Esau's und Jacob's, 1642 (Eremitage). Der Turban im letztgenannten Bilde ist fast identisch mit dem des Königs Ahasver.



Esther, Ahasver und Haman beim Mahle
Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

Das Bild könnte indessen auch als unbezeichnet von der Hand Rembrandt's sein, denn er hat gegen ein Drittel seiner Werke nicht bezeichnet[1]).

Meine Untersuchung in Köln schloss mit einem Fragezeichen. Als ich von Köln nach Amsterdam kam, war natürlich das erneute Studium von Houbraken's grooter Schoubourgh eine meiner ersten Beschäftigungen. Da fand ich im »Leben Rembrandt's« folgende Notiz: »In demselben Kabinett (das des Bürgermeisters Jan Jacobzen Hinloopen) ist noch ein anderes Bild von Rembrandt: Haman, Esther und Ahasver beim Mahle, dessen Inhalt der Dichter Jan Vos, ein verständiger Kunstkenner, nebst den darin zum Aus-

1) Von 377 in Bode's »Studien« notierten Gemälden sind 110 nicht bezeichnet. Auch falsche Rembrandt-Signaturen kommen auf echten Bildern vor, z. B. auf der »Ehebrecherin vor Christus«, beim Duke of Marlborough.

druck gebrachten Gemütsbewegungen in Versen beschrieben hat« (Ausg. Wurzbach, S. 114 f.).

Es dauerte nicht lange, als ich »Alle de Gedichten van den Poëet Jan Vos« (Amsterdam 1662) in Händen hatte. Da fand ich Seite 565 folgendes Poem:

Haman by Hester en Assueer te Gast door Rembrandt geschildert.

»Hier ziet men Haman by Asueer en Hester eeten
Maar't is vergeefs, zijn borst is vol van spijt en smart.
Hy byt in Hesters spijs: maar dieper in haar hart.
De Koning is van wraak en raazery bezeeten.
De gramschap van een Vorst is schricklijk alsze raast.
Die alle mannen dreigt, wordt door een vrouw verbaast.
Zoo stort men van het top in't dal der teegenspoeden.
De wraak die langzaam komt gebruikt de wreedtste roeden.«

Für mich ist kein Zweifel vorhanden, dass unser Gemälde der Gegenstand des Gedichtes ist. Hier ist ja ebenso eine zugespitzte Theaterscene dargestellt, wo es sich darum handelt, wie Houbraken es treffend sagt: die darin zum Ausdruck gebrachten Gemütsbewegungen zu schildern. Und das Gedicht des Jan Vos giebt diese dramatische Scene in Worten wieder. Hier geschieht eigentlich noch nichts. Es ist die Epigenesis eines Geschehens, die geschildert ist.

Ganz besonders stimmt mit unserem Gemälde der letzte Vers: »De wraak die *langzaam* komt gebruikt de wreedtste roeden.« Denn man fühlt eben, wie das Rachegefühl sich langsam des Königs bemeistert. Er richtet sich langsam auf, wirft einen zornigen Blick auf Haman, hat aber noch so viel Selbstbeherrschung, dass er seine Hand besänftigend auf den Arm Esther's legen kann. Ich glaube mit Sicherheit annehmen zu können, dass das von Jan Vos besungene Bild jedenfalls der Komposition nach identisch mit dem Kölner Bilde ist.

Es fragt sich jetzt, ob das Bild ein Original oder eine Kopie ist?

Es würde meiner Ansicht nach von kunstgeschichtlichem Interesse sein, selbst nur eine Kopie aus der Zeit Rembrandt's von dem angeblich verschollenen Werke nachweisen zu können. Die Frage, ob Original oder Kopie könnte ich füglich den speziellen Rembrandtforschern überlassen.[1])

Soll ich doch eine Meinung aussprechen, dann wäre es die, dass das Gemälde schwerlich eine einfache Kopie sein kann. Wenn auch nicht immer auf der Höhe Rembrandt's, so steht es doch hoch über dem Leistungs-Niveau der Schüler.[1]) Die Ausführung erinnert in ihrer Gesamtheit an keinen von diesen, in einzelnen Teilen jedoch an einen der weniger bedeutenden. Der Schüler, an welchen man hier und da erinnert wird, ist Jan Victor.

Die Entstehung des Bildes lässt sich vielleicht durch folgende Hypothese erklären: Dem Stile nach muss es um 1640 gemalt sein. Um diese Zeit war der eben zwanzigjährige Jüngling Jan Victor bei Rembrandt als Schüler. Anderseits war der Meister in dieser Periode mit Arbeiten überhäuft. Präzisieren wir die Zeit als 1641, dann war es das Jahr, in welchem die »Nachtwache« angefangen und wahrscheinlich auch halb vollendet wurde. Houbraken hat uns mitgeteilt, dass Rembrandt von der Arbeit seiner Schüler reichlich Gebrauch machte.[2]) Das Zusammenarbeiten mit Schülern geht auch aus dem 1656 angefertigten Inventar der Güter Rembrandt's, die infolge seiner Insolvenz verkauft wurden, hervor. (Vergl. Bode, Studien, S. 432.) In der Regel dürfte das Schülerwerk sich unter der alles überdeckenden Meisterhand Rembrandt's verbergen. Die ganz besonders thätige Periode, der das Bild wahrscheinlich angehört, würde es erklären, dass dies ausnahmsweise hier nicht der Fall ist. Diese gewiss mögliche und auch nicht unwahrscheinliche Annahme würde die Nicht-Rembrandtischen Züge auf befriedigende Weise erklären.

Dem Jan Victor selbst das Bild zuzuschreiben, scheint mir unmöglich.

Es steht in seiner Gesamtheit himmelhoch über seinen Fähigkeiten. Man vergleiche nur das Gemälde mit einem seiner allerbesten Bilder: »Der greise Jacob vor Pharao«, welches vor kurzem in das Rijksmuseum gekommen ist. Er bestrebt sich hier Rembrandt nachzuahmen, z. B. auch in der geistreich-spielenden Manier, wie dieser das farbige Muster der Gewänder hinzaubert. Der Unterschied zwischen Nachahmung und Meisterschaft ist augenfällig. Übrigens hat Victor fast alle seine

---

1) Die Möglichkeit, dass das Kölner Bild mit dem von Houbraken erwähnten und von Jan Vos besungenen Gemälde von Rembrandt gar nichts zu schaffen hat, dürfte, wie ich glaube, ganz auszuschliessen sein. Ein holländisches Bild aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, offenbar in die Rembrandt'sche Schule gehörend, mit genau demselben Inhalt wie das von Houbraken und Jan Vos angegebene Bild und doch ganz unabhängig davon: dies erscheint in hohem Grade unwahrscheinlich. Darstellungen aus dem Buche Esther kommen sehr häufig vor. Bilder mit diesem ganz bestimmt angegebenen Thema: Esther, Ahasver und Haman zusammen bei Tafel sitzend, sind dagegen selten.

1) Der auch in Deutschland hochgeschätzte Rembrandtforscher Emile Michel erwähnt das Bild, welches er, wie es scheint, ohne Überzeugung, dem Eeckhout, aber als dessen bedeutendstes Werk lässt, folgendermassen: »La figure persuasive d'Esther se plaignant a son epoux, le regard interorogateur et soupçonneux qu' Assuérus fixe sur Aman, le trouble de celui ci, la diversité des sentiments qui agitent ces trois personnages et l'unité vraiment pathétique de l'action à ce moment décisif, tout ici dans les attitudes et l'expression des visages, attestent un sens de la composition *très superieure à ce que d'ordinaire on rencontre chez les élèves de Rembrandt. Il n'en est guère assurément pour s'etre approché aussi près du maître,* pour avoir su, avec un pareil succès, s'approprier ses intonations mysterieuses, l'eclat de ses carnations et l'accompagnement de tons sourds et ambrés qu'il excelle à leur donner.« Les Musées d'Allemagne. Paris 1886. S. 55. (Die Aushebungen von mir.)

2) Bredius schreibt in dieser Zeitschrift: »Wir müssen doch wohl annehmen, dass einige Bilder, die wir für Werke Rembrandts halten, vielleicht nur von ihm zum Teil überarbeitete Bilder tüchtiger Schüler sind«.

Hauptwerke mit fetten Schriftzügen signiert.[1]) Und welch anderer Schüler oder Nachahmer könnte das Bild gemalt haben? Nicht Bol, nicht Flinck, vor allem nicht der undramatische van Eeckhout, keiner der Fabritius', nicht Maes, auch nicht Salomon Koninck können in Betracht kommen. Alle diese Meister haben eine ganz besondere Weise, die wir gut kennen und die zum Kölner Bilde nicht passt.

Für mich giebt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder ist das Bild nicht das Original, sondern eine, wahrscheinlich von Jan Victor in Rembrandt's Atelier ausgeführte, von dem Meister schliesslich übergangene Kopie, oder es ist das von Houbraken erwähnte und von Jan Vos besungene Original selbst, welches Rembrandt, sich der sichtbaren Beihilfe des Jan Victor bedienend, in einer sehr thätigen Periode fertig brachte.

Bei Smith: Part VII, Pag. 15 finden sich folgende Notizen: »37. Ahasverus with Esther and Haman at Table. 2 ft. 8 in. by 3 ft. in Collection of M. van Hoet 1760 ft. 185. 17c. A picture representing the same subject was sold in the collection of M. de Calonne in 1795 for £ 55.«

Die Masse unseres Bildes werden von Niessen als H. 1,25, Br. 1,66 angegeben, differieren aber etwas, wenn auch nicht viel, von den Massen des Bildes aus der Kollektion van Hoet. Es ist aber möglich, dass es mit dem Bilde aus der Kollektion des de Calonne identisch gewesen ist. Das letztere Bild wurde, wie man sehen kann, dreimal so hoch bezahlt wie das erstere.

Von anderen Darstellungen aus dem Buche Esther, dem Rembrandt zugeschrieben, werden folgende notiert:

Esther und Ahasverus. Vente Jan de Grise 1742. Bonn f. 80 (Hoet II).

Aman implorant Esther. Zuletzt versteigert Hotel Drouot 1868.

Aman s'eloignit d'Assuerus en fond Mardochei. Eremitage (Bode: Studien, No. 320).

Aman avec beaucoup d'accessoirs. Coll. W. Six 1734. Vendu a Frans Bendeker f. 83. Hoet I.

Unter den Handzeichnungen:

Esther, Ahasverus und Haman. Feder und Sepia, Coll. A. von Beckerath.

Mardocheus wird mit prachtvollem Ornat bekleidet. Feder und Sepia. Münchener Kabinett.

Esther, Ahasverus und Haman bei Tafel (?). Coll. des Fürsten Georg von Sachsen. (Wird in Michel's »Rembrandt« als eine Variation der Handzeichnung des Münchener Kabinetts angegeben. In diesem wird aber nur obengenannte Handzeichnung notiert.)

Esther und Mardocheus. Feder und Sepia. Coll. Louis Galichon.

Haman führt Mardocheus im Triumph. Feder und Sepia. Studie zu der einzigen *Radierung* von diesem Kreise. (Bartsch 40, Middleton 228.) Stockholmer Kabinett.

Unser Kölner Bild stammt aus der Neven'schen Sammlung und wurde 1879 aus dem Dispositionsfonds für 737 Mark erworben. Über seine Provenienz habe ich leider nichts mehr erfahren können.

EMIL JACOBSEN.

NEKROLOGE

Jules Dalou †. Frankreichs Kunst hat durch den soeben gemeldeten Tod des Bildhauers Dalou einen schweren Verlust erfahren, der in der nächsten Nummer gewürdigt werden soll.

Historienmaler Franz Reiff, der die ordentliche Professur für Figuren- und Landschaftszeichnen und für Aquarellmalen an der Aachener technischen Hochschule inne hatte, ist am 11. April im 68. Lebensjahre gestorben.

Leopold Freiherr v. Wieser, der seit Gründung der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst im Jahre 1871 an deren Spitze gestanden hat, starb in Wien, 83 Jahre alt. Die Bestrebungen, die er bei der Leitung der Unternehmungen der Wiener Gesellschaft entwickelt hat, sind dem Kunstleben Österreichs von schönstem Nutzen gewesen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Über den Donatello-Fund erhalten wir folgende Zuschrift: »Mit Bezugnahme auf den in der Kunstchronik Nr. 19 erschienenen Aufsatz über den eben aufgefundenen Bronze-Putto von Donatello möchte ich bemerken, dass gegenwärtig auf dem Pfeilergesims des Taufbrunnens in Siena weder *sechs,* noch *fünf,* sondern bloss *vier* Putten vorhanden sind. Wie der Verfasser ganz richtig bemerkt, ist es sehr merkwürdig, dass in den Büchern über Siena angenommen wird, dass *sechs* Putten vorhanden seien; wahrscheinlich weil der Raum für sechs geschaffen wurde, und ohne Zweifel auch sechs ursprünglich vorhanden waren und urkundlich bestellt worden sind. Was nun die betreffende Stelle in meinem Buche betrifft, so hatte ich in meinem Manuskript thatsächlich, wie ich eben sehe, nur *vier* Putten erwähnt. Leider ist aber bei der in der Folge für notwendig erachtenden Kürzung des Textes gerade dieser Satz verschiedentlich gestaltet worden, wobei sich der Fehler eingeschlichen hat. Hoffentlich wird uns ein glücklicher Zufall nun auch den sechsten noch fehlenden Putto zuführen, nur sollte dann Siena zurückerstattet werden, was ihm genommen worden ist! Louise M. Richter.« — Hierzu haben wir noch zu bemerken, dass auch unser Mitarbeiter, Herr Dr. Schubring, der soeben in Siena war, uns erzählt hat, dass nur noch vier Putten auf dem Taufbrunnen sich befinden, von denen zwei Donatello, zwei dem Turini nach seiner Meinung angehören. Als der Brunnen in den siebziger Jahren für das Berliner Museum abgegossen wurde, waren noch fünf oben, von denen also seitdem einer auf nicht nachweisbare Art entwendet worden ist; es ist das der an der linken Ecke hinten. Nach dem Berliner Gips zu urteilen, stammt dieser fehlende Putto von Turini und da der von Bode entdeckte, bisher völlig unbekannte von Donatello ist, so verteilen sich die Putti auf beide Meister gleichmässig.

Athen. Die von Professor Dörpfeld im vorigen Herbst unterbrochenen Ausgrabungen in Leukas sind seit kurzem von ihm und dem Holländer Goekop wieder aufgenommen worden, und wenn auch das erstrebte Ziel der Auffindung des Palastes des Odysseus auf Leukas-Ithaka bisher noch nicht erreicht ist, so haben die Arbeiten doch schon einige beachtenswerte Ergebnisse gehabt. Professor Dörpfeld selbst äussert sich in einem an den Herausgeber der Zeitung »Φρουρὸς« (Wächter) in Leukas gerichteten Schreiben

[1]) Ein »J. v. Victor« bezeichnetes und 1642 datiertes Gemälde, welches Esther zusammen mit Haman darstellt, findet sich unter No. 529 in der Braunschweiger Galerie.

über die Ergebnisse seiner bisherigen Arbeiten wie folgt: »Obwohl das Wetter unsere Arbeiten nicht begünstigte, so sind diese doch während der letzten 14 Tage bedeutend vorgeschritten. Es arbeiten 50 Arbeiter am Fusse des Skaros und graben Löcher und Gräben zwecks Aufsuchung von alten Mauern und Vasen. Südlich vom Skaros fanden wir vier alte Gebäude, die dem 6. oder 5. Jahrhundert vor Christi angehören; das eine ist ein Heiligtum, die übrigen polygonale Ruinen von noch unbekannter Bestimmung. An der Südostseite des Berges gruben wir gleichfalls griechisches Mauerwerk aus der klassischen Zeit auf, unter dem wir nicht nur viele Bruchstücke prähistorischer Vasen, sondern auch einen Becher aus mykenischer Zeit entdeckten. Die meisten der prähistorischen Vasen haben keinerlei Ornamentierung; einige zeigen wieder einfache geometrische Ornamente eingeritzt. Die Mykenische Vase gehört der sogenannten dritten mykenischen Epoche an. Wir haben also durch unsere Ausgrabungen den Nachweis geliefert, dass zwischen Neïon (Skaros) und dem tiefen Hafen eine prähistorische und mykenische Ansiedlung bestand, deren Ausdehnung und Grundriss wir uns bemühen werden, durch unsere weiteren Ausgrabungen festzustellen. Ob diese Funde mit dem Palast des Odysseus in Zusammenhang stehen, können wir bis jetzt noch nicht entscheiden. Unsere Ausgrabungen beschränken sich vorläufig auf den Fuss des Skaros. In der Ebene können wir leider noch nicht arbeiten, denn fast überall finden wir kaum einen Meter unter der Oberfläche der Äcker Wasser, während die Altertümer in grösserer Tiefe liegen. Wir müssen einen geeigneteren Zeitpunkt für diese Arbeit abwarten.« — Vor kurzem wurden der griechischen archäologischen Gesellschaft zwei antike Statuen zur Prüfung und eventuellem Ankaufe angeboten, von denen man annahm, dass die eine den »ausruhenden Herakles« darstelle und ein Originalwerk des berühmten Bildhauers Lysippos sei, während die andere, welche den Asklepios darstellt, dem Glykon zuzuschreiben sei, der in römischer Zeit lebte und in Anlehnung an das Originalwerk des Lysippos eine andere Statue des ausruhenden Herakles schuf, die noch heute im Museum von Rom erhalten ist. Die archäologische Kommission gab nach eingehender Prüfung das Urteil ab, dass von den beiden Statuen, die etwas unter lebensgross, aus Porosstein hergestellt, gut erhalten und von archaischer Technik sind, die eine (der ausruhende Herakles) das Werk eines der Schüler oder eines kurz nach Lysippos lebenden Bildhauers ist, während der Asklepios ein Werk des Glykon selbst ist. Beide Statuen sollen für das Athener Museum angekauft werden und werden eine wertvolle Bereicherung desselben bilden. (Vossische Zeitung.)

Paris. Am 1. Mai wird eine Ausstellung der Funde eröffnet, die die Expedition Morgan in Susa gemacht hat.

Römisches aus Britannien. Im »Athenaeum« berichtet F. Haverfield über die römischen Ausgrabungen in Britannien. Es wurde u. a. in Silchester und in Caerwent, zu Galligaer bei Cardiff und am Hadrianswall gearbeitet. In Caerwent fand man zwei interessante Häuser mit bemerkenswertem Grundplan; um den viereckigen Hof laufen an allen vier Seiten Hallen mit anstossenden Gemächern, während der gewöhnliche römisch-britische Stil nur an drei Seiten solche hat. Die römische Befestigung zu Gelligaer, welche die Militärstrasse von Cardiff über das Gebirge schützte, wurde ganz aufgedeckt.

DENKMÄLER

Ein Robert Franz-Denkmal wird von Professor Schaper für Halle geschaffen werden.

WETTBEWERBE

Dresden. In der Plakatkonkurrenz für die *Deutsche Städte-Ausstellung Dresden 1903* sind 81 Entwürfe eingegangen. Die Preisrichter — Oberbürgermeister Beutler, Stadt- und Baurat Richter, Professor Rudolf Seitz und Maler Bruno Paul in München, Professor Otto Gussmann, Karl Gross und Paul Schumann in Dresden — erteilten den ersten Preis (600 Mark) an F. Nigg in Berlin (Kennwort: Dresden), den zweiten (500 Mark) an Oskar Popp in Dresden (Kennwort: Drasie), den dritten an Paul Rössler und Gottlieb Gottfried Klemm in Dresden (Kennwort: Arbeit). Durch ehrende Erwähnungen ausgezeichnet und zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe von Hans Dietrich Leipheimer in Darmstadt (Kennwort: Einfach) und Paul Leuteritz in München (Kennwort: Heiliger Florian). — In die Deutsche Städte-Ausstellung 1903 sollen folgende Plakate aufgenommen werden: Spinne, Städtewesen, Roland, Ein deutsches Städtchen, Aus deutschen Städten, Gastliche Stadt, Los, Schutzgeist der Städte, Pallas Athene, Kraft, Walhall, 1903, Eine kleine Stadt. Die anderen Entwürfe müssen bis 1. Juni von den Einsendern zurückgefordert werden. Die Wahl des auszuführenden Plakates für die Ausstellung unterliegt noch der Entscheidung der Bürgermeister des Ausschusses. Das Plakat von Nigg ist vom rein künstlerischen Standpunkte das hervorragendste und auch als Plakat sehr wirksam. Dargestellt ist eine schwarzgekleidete lange, schlanke Frauengestalt, die durch drei grüne Farbennäpfchen auf der Brust (Künstlerwappen) als die Kunst gekennzeichnet ist. Sie hat ernste sympathische Züge und auf dem linken Arm ein Bauwerk malerischen Stils. Offenbar besagt die Darstellung, dass beim Städtebau ernste künstlerische Grundsätze befolgt werden sollen. Gegenüber diesem ernsten und eigenartigen Entwurf, der ja freilich dem Kunstbedürfnis des Laien nicht sehr entgegenkommt, steht der zweite von Popp in Dresden, einem Schüler von Hermann Prell, mehr auf dem Standpunkt gefälliger Publikumskunst, eine Dresda mit Ruder in der Hand, mit grünem Gewand, der Oberkörper nackt, im Hintergrund die Silhouette von Dresden. Der dritte Entwurf, eine riesige gelbe Mauerkrone mit Relief auf einem schwarzen Marmorsockel, ist in den Stadtfarben von Dresden gehalten und, wenn auch in Einzelheiten anfechtbar, doch von starker Plakatwirkung. Der Leipheimer'sche Entwurf zeigt ein altdeutsches Städtchen mit Mauer und Thor in lustiger Stilisierung, der Entwurf von Leuteritz den heiligen Florian im Vordergrund als Wächter über ein in nächtlicher Beleuchtung daliegendes Städtchen. Von den übrigen Plakaten hat besonders das mit dem Kennwort Ein kleines Städtchen — ein kleines Mädchen mit einem Haufen von Holzhäuschen in der Schürze — wegen seines drolligen Humors bei den Preisrichtern allgemeinen Beifall gefunden. Hoffentlich entschliessen sich die deutschen Bürgermeister zur Wahl des von der Mehrzahl der Preisrichter mit dem ersten Preise ausgezeichneten Nigg'schen Plakates. Zu bedenken ist auch, dass es im Plakat genau dem Entwurf gemäss herauskommen muss, während das Popp'sche Plakat vermöge der unbestimmten Töne, die es aufweist, in der lithographischen Wiedergabe sehr verschieden von den Farben des Originals wirken kann. Wir erinnern nur an den Dresdner Grünen Jungen von 1901, der im Plakat auch farbig anders und zwar schlechter als im Entwurf wirkte SG

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Beckerath'sche Sammlung, deren Handzeichnungsschätze, wie schon früher gemeldet, dem Berliner Kupferstichkabinett zufallen, geht in ihren übrigen Teilen an das Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld über.

Paris. Das als modernes Museum dienende ehemalige Gewächshaus des Luxembourg war vierzehn Tage lang geschlossen, um die Säle neu einzurichten und neue Erwerbungen unterzubringen. Jetzt ist es wieder geöffnet, und wir können von neuem unser Bedauern und Erstaunen über den knickerigen Geiz des französischen Staates aussprechen, der die moderne Kunst in einem so unzulänglichen und elenden Raume herbergen lässt. Um für die neuen Erwerbungen Raum zu schaffen, mussten ganz einfach ebensoviele ältere Bestände entfernt werden, und es ist schwer zu sagen, ob das Museum dadurch gewonnen oder verloren hat. Die kleine Kammer, welche den Ausländern überlassen ist, ist von allen deutschen, russischen, spanischen, skandinavischen und italienischen Arbeiten geräumt worden, und enthält jetzt nur noch Werke von englischen und amerikanischen Malern. Die Direktion wird nun, gezwungen durch die Enge der Räume, die Engländer und Amerikaner einige vier Wochen oder Monate im ungestörten Besitz lassen, um dann nacheinander alle anderen Ausländer, von denen sie Arbeiten besitzt, zu Worte kommen zu lassen. Natürlich wird eine jede dieser Änderungen eine Schliessung des Saales während vierzehn Tagen zur Folge haben, aber da es nun einmal die Söhne der Patrie des arts mit ihrer Würde vereinbar finden, die moderne Kunst in einem engen Schuppen unterzubringen, so muss man eben gute Miene zum bösen Spiele machen und sich noch freuen, dass der Direktor Bénédite wenigstens ein rühriger Mann ist, der alles thut, was in seinen Kräften steht, um die Schätze der ihm anvertrauten Anstalt dem Publikum zugänglich zu machen. Freilich ist es einfach eine Schande, dass solche Schätze, wie das Bildnis seiner Mutter von Whistler, die Carmencita von Sargent, die Frau in Rot von Dannat, die Frau in Grau von Alexander, Vater und Tochter von Lavery, der Sonntag in Holland von MacEwen, die Liebe und das Leben von Watts und die Arbeiten von Walter Gay, Lorimer, Winslow Homer, Humphreys Johnston, Harrison u. s. w. nicht beständig ausgestellt bleiben können, sondern die grösste Zeit über in irgend einem Speicher verborgen ruhen, zusammen mit Meisterwerken deutscher, russischer, spanischer und skandinavischer Künstler, aber man muss sich eben in die Sache schicken.

In den französischen Sälen sind die Veränderungen nicht so auffallend wie bei den Ausländern. Nur einige zwanzig neue Bilder haben Platz gefunden, wovon die allermeisten von früheren Salons bekannt sind. So die bretonische Prozession von Lucien Simon, die Apfelbäume von Carolus Duran, die ihre Aufnahme in den Luxembourg sicher nur dem bekannten Namen ihres Urhebers verdanken, und sonst aus keinem ersichtlichen Grunde diese Ehre verdienen, das Bildnis seiner Tochter Yvonne von Julius Lefebvre, eine der feinsten und besten Arbeiten des bekannten Modeporträtisten, ein arabisches Genrebild von Dinet, das ausgezeichnete männliche Bildnis von dem jungen, bisher wenig beachteten Künstler Adolph Dechenaud, der dadurch im letztjährigen Salon mit einem Schlage in die erste Reihe der französischen Porträtisten trat, obgleich er näher mit Sargent als mit seinen Lehrmeistern Lefebvre und Benjamin-Constant verwandt ist, ein weibliches Bildnis von Abel Faivre, womit sich dieser bekannte Karikaturist als sehr interessanter Kolorist bethätigt, eine Landschaft von Pointelin, dessen still poetische Bilder früher schon im Luxembourg vertreten waren, so dass dieser Zuwachs nichts Neues bringt, und einige andere weniger bemerkenswerte Arbeiten. Auch aus Schenkungen und aus Ankäufen auf kleinen Ausstellungen sind dem Luxembourg neue Erwerbungen zugegangen, welche jetzt im Museum Platz gefunden haben. An erster Stelle ist zu nennen das kleine Porträt des Landschafters Theodor Rousseau von Honoré Daumier. Damit zieht dieser geniale Meister, dessen grossartige Kunst auf der Centennale und zwei Jahre vorher auf der Gesamtausstellung seiner Werke in der nationalen Kunstschule zur Geltung gebracht worden ist, zum erstenmale in die Sammlungen des Staates ein. Das kleine Porträt giebt freilich keine rechte Vorstellung von der plastischen Wucht, welche den Maler Daumier mit keinem geringeren als Michelangelo in nächste Berührung bringt, aber es ist immerhin als Anfang zu begrüssen, dem hoffentlich bald als Fortsetzung einige seiner herrlichen Advokaten, Amateure, Volkstheater oder badenden Jungen folgen werden. Auf der neulich an dieser Stelle erwähnten Ausstellung der Werke Falguières hat der Staat eine sehr gute Aquisition gemacht, indem er die an den Klumpfuss Ribera's erinnernden Zwerge gekauft hat, eines der besten Gemälde des Künstlers. Schliesslich sind noch zu erwähnen: ein Porträt von Bastien Lepage, eine Ansicht des Hafens von Antwerpen von Vollon und eine ganze Anzahl Radierungen von Felix Buhot, einem französischen Künstler, der die grösste Zeit seines Lebens in England zugebracht, und daselbst zahlreiche sehr hübsche und interessante Ansichten von der Themse u. s. w. radiert hat. In der Skulptur finden wir eine Wiederholung der bekannten Büste des Malers Puvis de Chavannes von Rodin, eine etwas auffällig patinierte Bronze, die mit zu den besten Büsten des bekannten Bildhauers gehört, zwei kleine Bärchen von Peter, eine der reizendsten Arbeiten dieses talentierten Tierbildhauers, die Gruppe der beiden modern gekleideten frierenden Menschen, die sich eng aneinander schmiegen, von Roger Bloche, eine höchst gefühlvolle und auch technisch vollendete Bronzearbeit, und einige weniger bemerkenswerte Werke von Theunissen, Larche und Agathon Leonard.

Als erste der drei grossen jährlichen Ausstellungen ist die Gesellschaft der »Unabhängigen« auf dem Plan erschienen. Die Gesellschaft wurde vor achtzehn Jahren von Leuten gegründet, welche mit der akademischen Voreingenommenheit der Herren des offiziellen Salons unzufrieden waren, und ist somit älter als die Société nationale (besser bekannt als Salon du Champ de Mars), dessen Existenz auf den nämlichen Grund zurückzuführen ist. Am Anfang gehörten den »Unabhängigen« eine ganze Reihe bedeutender und interessanter Künstler an, so der Pointillist Henri Martin, der Kunsthandwerker und Kleinbildhauer Carabin, Degas, Toulouse-Lautrec und andere, deren Namen inzwischen auch jenseits der französischen Grenzen bekannt geworden sind. Indessen hatte die Unabhängigkeit, welche es den genannten Künstlern ermöglichte, ihre Arbeiten trotz der Feindschaft der offiziellen Bonzen vor das Publikum zu bringen, auch ihre unangenehme Seite, und mit der Zeit scheint diese unangenehme Seite das Übergewicht zu erlangen. Die Unabhängigkeit musste notwendig darin bestehen, dass man die Aufnahmejury abschaffte, und diese Abschaffung musste ebenso notwendig dazu führen, dass eine ganze Anzahl Leute, die von der bildenden Kunst nicht viel mehr verstehen als der Regenwurm von der Photographie, die Erzeugnisse ihrer Mussestunden in den Salon der Unabhängigen schickten. Das ist mit der Zeit so schlimm geworden, dass man jetzt zu den Unabhängigen geht, nicht etwa um Kunstwerke zu sehen und sich an ihnen zu freuen und zu erheben, sondern ganz einfach um zu ulken und zu lachen. Der Salon der Unabhängigen wird mit der nämlichen Absicht besucht, wie man ein Witzblatt in die Hand nimmt. Was da an Naivetät und Unbeholfenheit geleistet wird, kann man sich nimmermehr vorstellen, wenn man es nicht mit eigenen Augen gesehen hat. Der grösste Teil der Aus-

steller hat von dem Metier des Malers und Bildhauers auch nicht die blasseste Ahnung, und man sieht da Gemälde und Statuen, welche teils an die Randzeichnungen und Schneemänner der Schuljugend, teils an die kindlichen Kunstwerke der Indianer und Australneger erinnern.

Sodann stellen hier alle die jungen Leute aus, die irgend einem Neuerer abgesehen haben, wie er räuspert und spuckt, und die nun in der entsetzlichsten Weise seine Manier übertreiben. Die blasse Einfachheit des Meisters Puvis de Chavannes, die blauen und violetten Gäule Besnard's, die gleich bunten Confetti zur Fastnacht flimmernden Pünktchen Henri Martin's, die formenlosen Farbenphantasien Claude Monet's, die nervös zitternden Skulpturen Rodin's, die farblos grauen verschleierten Bildnisse Carrière's, das alles wird hier von kühnen jungen Leuten auf die tollste Art ad absurdum geführt, und nirgends wird man besser gewahr als hier, dass es immer wahr bleibt: Quod licet Jovi, non licet bovi. In diesem wirren Wust, der den Kopf des Beschauers schwindeln macht, ragen als einladende Eilande hervor: die Pastelle, Zeichnungen und Lithographien des vor einem halben Jahre gestorbenen eigenartigen Zeichners Toulouse-Lautrec, der es verstanden hat, die pariserische Fin de siècle-Nervosität mit dem Geschmacksraffinement der Japaner zu verbinden, die grossen dekorativen Arbeiten von dem Belgier van Rysselberghe und dem Franzosen Signac, beides Künstler, die sich zur Lösung grosser dekorativer Aufgaben vorzüglich eignen würden, die aber den Irrtum begehen, ihre nur aus gewisser Entfernung angenehm wirkende Punktmanier auch auf kleine Staffeleibilder anzuwenden, die lebensgrossen Bildnisse von Paul Verlaine, Viktor Hugo, Vigny und Berlioz von Felix Vallotton, dessen flacher, eintöniger Plakatstil hier sehr glückliche Wirkungen erzielt, die flachen tapetenartigen Landschaften von Vuillard, die Skizzen aus den Pariser Gärten und von den bretonischen Märkten von Fernand Piet und die impressionistischen Stillleben und Landschaften von Paul Cezanne.

KARL EUGEN SCHMIDT.

VOM KUNSTMARKT

Die Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig, Nürnbergerstrasse 44, versteigert am Dienstag, 29. April, und folgende Tage die Porträtsammlung des verstorbenen Herrn St. . . in Altona mit einem Anhang schöner englischer, französischer und deutscher Stiche des 18. Jahrhunderts. Der Katalog über diese Kunstauktion trägt die Nr. LXXII und zählt 101 Seiten. Namentlich zu erwähnen sind zahlreiche hervorragende Bildnisse Napoleon's I. und seiner Familie und Goethe's.

Kunstauktion. Am 12. Mai und den folgenden Tagen findet in Stuttgart unter der Leitung der Kunsthandlung H. G. Gutekunst die Versteigerung einer bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Handzeichnungen und Miniaturen statt. Diese Sammlung umfasst die zweite Abteilung der Doubletten aus dem fürstlich Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstichkabinett sowie wertvolle Beiträge aus anderem Besitz und enthält ausser einer Anzahl vorzüglicher Blätter von unbekannten deutschen und italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts ein ausserordentlich reiches Werk von Hans Sebald Beham, schöne und seltene Blätter der grossen Meister wie Dürer, Schongauer, Marc-Antonio Raimondi, Rembrandt und anderen, sowie einige ganz frühe Holztafeldrucke und Schrotblätter von hervorragender Bedeutung. Auch unter den Handzeichnungen und Miniaturen finden sich viele Stücke ersten Ranges.

VERMISCHTES

Eine Künstlervereinigung für Originallithographie ist in Berlin zusammengetreten und veranstaltet soeben im Künstlerhause ihre erste Ausstellung. Skarbina, O. H. Engel, L. v. Hofmann und andere gehören ihr zu.

Der Geyger'sche Stier ist jetzt im Humboldtshain in Berlin aufgestellt worden. Das marmorne Bildwerk, das die Stadtverwaltung für 44500 Mark erworben hat, steht mitten im Teich auf einem kleinen Hügel.

Zur Förderung der Bildhauer hat die Königlich Sächsische Regierung von den jetzt tagenden Ständen 20000 Mark gefordert und zwar ausser dem regelmässigen Kunstfonds von 60000 Mark, aus dem nur monumentale Werke der Malerei und Plastik hergestellt werden dürfen. Zur Begründung dieser Forderung wird auf den grossen Notstand unter den deutschen Bildhauern hingewiesen, der sich unter anderem an dem grossen Zudrang zu den Denkmalkonkurrenzen erweise. Die Finanzdeputation A der zweiten Kammer des sächsischen Landtages, welche die Forderung der 20000 Mark befürwortet, giebt unter anderem darüber folgende Mitteilung.

»In Gotha beteiligten sich an einem Wettbewerbe für ein Denkmal Herzog Ernst's des Frommen, das nur 30000 Mark kosten sollte, nicht weniger als 60 Bildhauer. In Hamburg wurden zum Bismarck-Denkmal, für das eine halbe Million zur Verfügung stand, gar an 240 Entwürfe eingeliefert. Man hat berechnet, dass in beiden Fällen der Aufwand für die Herstellung der eingesandten Skizzen die Herstellungskosten des Denkmals selbst übertreffen. Was also der eine Künstler gewinnt, dem die Ausführung des Werkes endgültig übertragen wird, das bedeutet einen Verlust für die Gesamtheit der an der Konkurrenz beteiligten Künstler und darunter naturgemäss der weniger bemittelten und beschäftigten unter ihnen. Es ist dies ein schlagender Beweis dafür, dass die Denkmalkonkurrenzen der Not in den Bildhauerkreisen nicht nur nicht abhelfen können, sondern sie häufig nur noch steigern helfen. Auch die direkten Denkmälerbestellungen des Staates und der Gemeinden können hier nur wenigen Hilfe bringen und kommen naturgemäss nur den bekannteren Künstlern zu gute.

Es bleiben daher nur zwei Mittel übrig, um den Künstlern zu helfen: Einerseits die Gewährung von Mitteln zur Ausführung von Bildwerken in *dauerndem* Material, die dem freien Schaffen der Künstler entsprungen sind. Das ist der Weg, den die Stadt Dresden zu beschreiten versucht. Andererseits aber die Förderung der *sogenannten plastischen Kabinettskunst*, das heisst der Bildhauerei, die für den Innenraum und das Haus arbeitet, im Gegensatz zu der monumentalen Denkmalkunst.

Das Bedürfnis der Förderung einer solchen bildhauerischen Haus- und Kleinkunst wurde schon seit langer Zeit als dringend empfunden. Schon vor Jahrzehnten ist von den Bildhauern Ernst Hähnel und Johannes Schilling die Gewährung von Mitteln zur Bestellung von Werken der Kabinettsplastik erbeten worden — leider immer vergebens. Neuerdings sind diese Anregungen von dem Bildhauer Professor Robert Diez und dem Museumdirektor Geh. Hofrat Georg Treu wieder aufgenommen und erweitert worden. Sie haben angesichts des offenbaren Notstandes bei der Regierung wohlwollende Aufnahme gefunden und zu dem Postulat einer Erhöhung des Kunstfonds um jährlich 20000 Mark geführt. Für diese Summe sollen zur Überweisung an öffentliche Gebäude und Sammlungen geeignete Bildhauerwerke vorzugsweise kleineren Umfanges, wie Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen, künstlerisch ausgestattete Gebrauchsgegenstände

und dergleichen nicht nur in Marmor, Bronze und Edelmetallen, sondern auch in Zinn, Elfenbein und Holz, gebranntem und glasiertem Thon, Porzellan, Wachs und dergleichen mehr bestellt werden. Die Absicht ist dabei, nicht nur den Künstlern wieder Gelegenheit zur Arbeit in diesen im Auslande längst wieder zu Ehren gekommenen, bei uns aber über die Gebühr vernachlässigten Gebieten und Stoffen zu geben, den Geschmack und die Kauflust weiterer Kreise in dieser Richtung anzuregen und zu leiten, sowie endlich unsere Bildhauerei auf diesem Gebiete mit der Zeit so konkurrenz- und exportfähig zu machen, wie es zur Zeit die Kunst Frankreichs, Englands, Amerikas, sogar Dänemarks zum Schaden der unsrigen ist.

Unser kaufendes Publikum ist zu einer solchen Mithilfe noch nicht in ausreichendem Masse im stande und bereit. Hier kann nur der Staat helfend eingreifen. Er hat dazu aber auch bei der allbekannten und beklagenswerten Arbeitslosigkeit der Bildhauer in der gegenwärtigen wirtschaftlichen Krisis die Pflicht, und zwar eine dringende, mit deren Erfüllung nicht gezögert werden sollte.«

Angesichts dieser Sachlage beantragt die Finanzdeputation die Bewilligung der 20000 Mark. Sie knüpft jedoch an diese Bewilligung den dringenden Wunsch, dass die Zuwendungen aus diesem neuen, der Pflege der Kabinetts- und Kleinplastik bestimmten Fonds möglichst *nur den Künstlern* zu teil werden mögen, die neben der Bedürftigkeit *durch ihr Talent die Gewähr bieten,* dass sie in ihrem künstlerischen Fortkommen dadurch gefördert werden können.

Kunst im Leben des Kindes, das vor Jahresfrist von einem Berliner Komitee ausgegebene Schlagwort, welches in ganz Deutschland und Österreich lebhafte Bewegung hervorgerufen hat, bekommt nunmehr einen festen Stützpunkt; die damaligen Berliner Veranstalter haben sich unter Otto Feld zu einer organisierten Vereinigung zusammengeschlossen. Wie wir hören, hat der erste Vereinsabend bereits zur Bildung einer stattlichen Mitgliederliste geführt.

Ein Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes hat sich in Berlin gebildet.

Die Bilderhandschrift des Sachsenspiegels wird demnächst unter der Leitung des Professors Karl v. Amira im Verlage von K. W. Hiersemann in einer Faksimileausgabe erscheinen.

Florenz. Die baltische Malerin E. von Loudon, auf deren Thätigkeit im Scalzo wir schon früher hingewiesen haben (vergleiche Kunstchronik N. F. XII. 1900/1901, p. 365), hat nun die Arbeit vieler Jahre vollendet und in Florenz ausgestellt. Selten sind alte Meister kopiert worden wie hier Andrea del Sarto von einer begeisterten Verehrerin, selten ist an einer so grossen Aufgabe mit gleicher Hingabe Jahr um Jahr gearbeitet worden. Man darf behaupten, dass sich E. von Loudon durch die Kopien des arg zerstörten Freskencyklus im Scalzo ein bleibendes Verdienst um die Kunstwissenschaft erworben hat. Möchten nun diese Bilder in gute Hände geraten! Sie gehören in ein Museum, denn sie geben in ihrer Geschlossenheit und in der vollendeten Kunst der Wiedergabe ein einzigartiges Bild von der Kunst des Florentiner Meisters. Ein Ausstellung der zwölf auf Leinwand in Originalgrösse ausgeführten Kopien ist in verschiedenen deutschen Städten in Aussicht genommen, und wir zweifeln nicht, dass Talent und Ausdauer der Künstlerin überall ungeteilte Bewunderung finden werden. *E. St.*

Rom. Schon wieder ist ein römischer Fürst durch das Edikt Pacca betroffen worden. Der Principe Luigi Barberini und eine Reihe römischer Antiquare sind in den Anklagezustand versetzt worden, der erstere, weil er einige Kunstgegenstände ohne Erlaubnis des Ministeriums verkauft hat, die letzteren, weil sie den thatsächlich erlangten Ausfuhr-Revers nicht in Rom, sondern in Florenz nachgesucht hatten. Es handelt sich um eine Vase aus Silber und Elfenbein und um ein Konsular-Diptychon, die beide schon im Jahre 1899 vom Principe Barberini in Rom verkauft wurden und sich heute im Louvre befinden. Man sieht in Rom dem Ausgang des Prozesses mit Spannung entgegen, der zur Folge haben wird, dass auch die Barberini-Sammlung den Forschern so vollständig verschlossen werden wird wie heute schon der Palazzo Chigi. *E. St.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 24. 1. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

JULIUS DALOU †

In Julius Dalou verliert Frankreich einen der sechs oder sieben Bildhauer, welche die französische Skulptur unserer Zeit auf die höchste Staffel in der internationalen Stufenleiter gestellt haben. Neben Rodin und Bartholomé, mit Paul Dubois und Frémiet, muss in der Geschichte der modernen Skulptur Dalou als ganz grosser Meister von bleibendem Verdienste genannt werden. In seinem Vaterlande wurde er lange Zeit nur von gewisser Seite nach Gebühr geschätzt: in den konservativen, klerikalen und monarchistischen Kreisen wollte man von ihm nichts wissen, weil er sich gleich Courbet und zahlreichen andern bedeutenden Künstlern an der Erhebung der Commune beteiligt und von der damaligen Pariser Verwaltung ein Amt angenommen hatte. Dass er in diesem Amte die der Nation gehörigen Kunstsammlungen verwaltet und in den Wirren des Bürgerkrieges beschützt hatte, half ihm nichts nach dem Siege der Versailler. Und wäre ihm nicht die Flucht gelungen, so hätte er wohl das Schicksal der zwölftausend Pariser geteilt, die in der schrecklichen Maiwoche 1871 der ungehemmten Mordwut der Versailler zum Opfer wurden. Geboren im Jahre 1838 und ausgebildet im Atelier des antikisierenden Akademikers Duret und in der Werkstatt des lebensprühenden, modernen Meisters Carpeaux machte Dalou zum ersten Male im Jahre 1870 von sich reden, als er im Salon die Gipsstatue einer »Stickerin« ausstellte. Vorher entstandene Arbeiten von ihm hatten wir kürzlich Gelegenheit zu sehen in dem zur Versteigerung ausgeschriebenen und deshalb dem Publikum geöffneten Palaste der Marquise von Paiva, der späteren Gräfin von Henckel-Donnersmarck. Daselbst hat Dalou einen grossen Kamin und mehrere Skulpturen an Decken und Wänden geschaffen, die schon seine ausserordentliche Begabung für dekorative Skulptur darthun. Nach der blutigen Unterdrückung der Pariser entfloh Dalou im Juni 1871 nach London, wo er von seinem Freunde, dem daselbst lebenden französischen Radierer Legros, gastfreundlich aufgenommen und unterstützt wurde. Von London aus beschickte er den Pariser Salon und kehrte nach der Amnestie 1879 nach Frankreich zurück. 1883 feierte er hier einen grossen Triumph mit seinem grossen Relief: »Mirabeau antwortet dem Marquis von Dreux-Brézé«, das sich jetzt in der Deputiertenkammer befindet und durch Radierungen und Photographien allgemein bekannt geworden ist. Die Stadt Paris, deren gewählte Vertreter in ihrer Mehrzahl die politischen Gesinnungen Dalou's teilten, erteilte ihm mehrere Aufträge, und auch die Regierung der Republik blieb nicht dahinten, wenn das Ministerium einmal eine radikalere Färbung hatte. So befinden sich mehrere grosse Arbeiten Dalou's an öffentlichen Plätzen in der Stadt Paris: das Denkmal des Malers Eugen Delacroix und der trunkene Silen mit der tollen Schar der Bacchantinnen, Faune und Satyrn im Luxemburger Garten, die Statuen Blanquis und des von dem Prinzen Peter Bonaparte erschossenen Journalisten Victor Noir auf dem Friedhofe des Père Lachaise, die grosse Gruppe des Triumphes der Rupublik auf dem Platze der Nation und die Statue Lavoisier's in der Sorbonne. Ein für Bordeaux bestimmtes Denkmal Gambetta's ist vollendet und harrt seiner Einweihung. Dalou hatte im Gegensatze zu Rodin ein starkes monumentales und dekoratives Talent; er verstand es vortrefflich, ein grosses Denkmal aufzubauen, so dass es von allen Seiten einen harmonisch schönen, klar verständlichen Anblick bot, und bei aller starken Bewegung, die er seinen Figuren gab, verliess er doch nie die der Skulptur von den Meistern der Renaissance gezogenen Grenzen plastischer Schönheit. Mit Rodin war er 1889 aus der alten Gesellschaft ausgetreten, um mit Meissonier und Puvis de Chavannes die unter dem Namen Salon des Marsfeldes bekannte Société nationale des Beaux-arts zu gründen. Die beiden Genannten waren seither die einzigen nennenswerten französischen Bildhauer in diesem Salon, denen sich als gleich oder gar höher stehender Genosse der Belgier Constantin Meunier anschloss. Indessen liess Dalou sich in den letzten sieben Jahren nur ein einziges Mal im Salon sehen: mit dem 1897 ausgestellten, jetzt im Luxemburger Garten befindlichen Triumphzuge Silen's. Mit Rodin, dessen Bronzebüste Dalou's eine der herrlichsten Arbeiten des vielumstrittenen Bildhauers ist, hatte sich Dalou in den letzten Jahren entzweit, nachdem die beiden früher intime Freunde gewesen waren. Dalou, der die Klarheit bestimmter Formen liebte, hielt mit seiner Kritik der impressionistischen Skulpturen Rodin's nicht zurück, und Rodin kann zwar die übertriebensten

Lobsprüche vertragen, ist aber kein Freund des leisesten Tadels. So kamen die beiden grossen Bildhauer des Champ de Mars auseinander. *K. E. SCH.*

NEUES AUS VENEDIG

Die *Restauration des Chorgestühles* in der schönen Kirche S. Stefano ist nun beschlossene Sache und die ganze Arbeit der Leitung des rühmlich bekannten Holzbildhauers V. Cadorin anvertraut. Die schrecklich verwahrlosten Schnitzereien und Intarsien sind nach Inschrift von Fra Gabriele Agostiniano von 1526 und werden nun bald in alter Pracht erstehen. — Dieser Tage sind aus dem Atelier des oben genannten Cadorin drei von der Königin Margherita für die in ihrem Palaste in Rom errichtete Votivkapelle (im Andenken an den ermordeten König Umberto) bestellte Arbeiten abgegangen: die lebensgrosse für eine Nische des Altars bestimmte Statue des hl. Humbert, und die zwei kleineren Statuen der hl. Helena und Jolanda. Die in Holz ausgeführten Statuen geben von neuem Zeugnis von der wohlverdienten Gunst, welche Cadorin beim italienischen Königshaus geniesst und machen ihm alle Ehre. —

»*Il Ponte del Paradiso*«, zwei auf die malerischste Weise verbundene Brücken, welche zu der ihr uraltes Gepräge bewahrenden »Calle del Paradiso« führen, waren zum Leidwesen einheimischer und fremder Künstler durch abscheuliche geradlinige horizontal gelegte Eisenbrücken mit Gusseisengeländer ersetzt worden. Dieser »Frevel« ward vor ungefähr 20 Jahren begangen. — Man hat nun, dem beständigen Drängen der Künstler nachgebend, beide Brücken und die nächstliegenden »Fondamentos« genau in der ehemaligen Weise wieder aufgebaut. Niemand könnte entdecken, dass all das eben erst fertig gestellt wurde, so vortrefflich ist der Ton des Alters nachgeahmt. Eine der malerischsten Stellen Venedigs ist denn so wieder erstanden. —

Eine Kolossalstatue der Italia ist dieser Tage enthüllt worden auf dem Vorplatze des Hotel Italia. Sie dient als Leuchte über dem Canale grande hinweg und steht ganz prächtig an dieser hervorragenden Stelle, ein weiterer Schmuck des stolzen, im gotisch-venezianischen Stile hergestellten Hotelpalastes, über welchen ich bei Fertigstellung des Baues berichtet habe. — Die Statue ist von dem hiesigen Bildhauer Lorenzetti in Marmor ausgeführt. —

Man sagt, dass die städtische »*Galerie moderner Gemälde*« im Palazzo Pesaro am ersten Mai eröffnet werden soll. Es wäre endlich wirklich an der Zeit.

Eine höchst eigentümliche Entdeckung wurde dieser Tage gelegentlich der Restauration des grossen Löwen vor dem Arsenale gemacht: Man war genötigt, die beschädigte Unterlippe des Löwen zu entfernen, um sie wiederhergestellt einzusetzen. Man fand zum grössten Erstaunen, dass der grösste Teil des Löwenkopfes einen Hohlraum bildete, von zerstücktem Gestein ausgefüllt. Nach Entfernung desselben zeigte sich, dass eine schlundartige, trichterförmige Öffnung weiter hinabführt, in welcher seitlich wieder da und dort sich Bohrlöcher befinden, alles ausgeschliffen, und dass diese röhrenartig längs der Rückenwirbelsäule sich weit hinab erstreckt. — Man wird nun diese Hohlräume nicht mehr ausfüllen, sondern durch Kupferverbindungen im Innern die einzelnen Teile zusammenhalten, so dass jederzeit von der interessanten Entdeckung Einsicht genommen werden kann. — Bekanntlich hat der Held Francesco Morosini diesen Löwen vom alten Piräus als Siegesbeute mitgebracht. — Die Angelegenheit dürfte wohl allen Archäologen von grossem Interesse sein. — Eine genaue Zeichnung der in dem Löwenkopfe befindlichen Höhlungen, sowie deren Verzweigungen im Rücken des Tieres, ist auf Anordnung des die Arbeiten überwachenden Com. Berget angefertigt worden.

A. WOLF.

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau. Wir haben schon früher auf das eigenartige Vorgehen des Vorstandes des Meissner Dombauvereins aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, dass sich diese Angelegenheit ganz in der Richtung der berüchtigten Heidelberger Schloss-Restaurierung zu entwickeln drohe. Inzwischen ist sie um ein weniges weiter gediehen. Es ist nämlich trotz des Widerstandes der Mehrheit des Vorstandes endlich durchgesetzt worden, dass die Entwürfe zum Ausbau des Meissner Domes in Dresden jetzt ausgestellt sind. Und da ergiebt sich die ganze Nichtigkeit des Schäfer'schen Entwurfes, den die Laien-Mehrheit des Dombauvereinsvorstandes mit aller Gewalt ausführen lassen will, obwohl sich alle Sachverständigen dagegen ausgesprochen haben. Es handelt sich, wie schon früher berichtet wurde, um die Ausstattung der Westfront des Meissner Domes mit Türmen. Cornelius Gurlitt, der überhaupt in dieser Angelegenheit mit rühmenswerter zäher Energie gegen die Verballhornung des berühmten Meissner Domes ankämpft, hat mit den schärfsten Gründen nachgewiesen, dass die Westschauseite drei Türme haben müsse. Da Gurlitt hierüber in Kürze ein eigenes Buch veröffentlichen wird, so wird sich dann Gelegenheit bieten, die einschlägigen kunsthistorischen Thatsachen etwas eingehender darzulegen. Für diese dreitürmige Anlage hat sich aber auch das vom Dombauverein bestellte *Sachverständigenkollegium* in einem gedruckten Gutachten vom 3. Juli 1900 einstimmig ausgesprochen. Diese Sachverständigen waren ausser Gurlitt: Geh. Baurat Temper, Hofoberbaurat Dunger, Geh. Baurat Professor Dr. Wallot und Baurat Schmidt, ferner auch Architekt Weidenbach in Leipzig und Architekt Professor Seitler in Dresden. In diesem Gutachten heisst es ausdrücklich: Es muss ein Motiv gefunden werden, durch das die ganze Masse des Schlossberges für die Ansicht von der Ferne, von der Elbe und von der Stadt aus als geschlossenes Ganzes nach oben ausgestaltet wird. Dieses darf nicht in einer Wiederholung der Grundform des höckerigen Turmes bestehen, sondern muss eine starke, aufstrebende und dabei doch auch auf breiter Grundlage sich entwickelnde Dominante schaffen.« Daher entschlossen sich die Fachleute des Dombauvereinsvorstandes für die *dreitürmige Anlage* von *Linnemann* in Frankfurt a. M. und »*empfehlen, auf Grund dieser in der Planung fortzufahren*«. Ausdrücklich wird in dem Gutachten betont, dass man nicht aus kunsthistorischen, sondern lediglich aus künstlerischen Gründen urteile und beschliesse.

Wie bekannt, haben die Laien des Dombauvereinsvorstandes entgegen diesem Beschluss der Sachverständigen sich für den zweitürmigen Entwurf des Geh. Baurates Schäfer in Karlsruhe entschieden. Welche Gründe sie dazu veranlasst haben mögen, das fragt man sich vergeblich, wenn man diesen Plänen, die man jetzt endlich zum erstenmale wirklich studieren kann, gegenübersteht. Künstlerische Gründe können es wahrhaftig nicht sein. Wir kommen darauf noch zurück.

Zunächst ist weiter zu berichten, dass sich noch andere Fachleute über die Turmfrage geäussert haben. Erstens hat ein Ausschuss des *sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins* erklärt, nicht die zweitürmige Anlage erscheine ihm als die geeignete, sondern eine solche mit kräftigem Mittelturm und zwei Begleittürmen, das heisst also eine dreitürmige. Er könne in dem Schäfer'schen Entwurf nicht

eine befriedigende Lösung der Aufgabe erblicken. Dieses Gutachten hat die Zustimmung des sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins gefunden und ist dann an die sächsischen Ministerien des Kultus und des Innern gesendet worden. Dem Ausschuss gehörten an: Architekt Lossow, Baurat Schnabel, Professor Böhm, Oberbaukommissar Gruner, Architekt Grothe. Zweitens hat der *Dresdner Architektenverein* erklärt, er könne die Planung nicht für abgeschlossen halten und hat das Einholen von Gutachten hervorragender Künstler, wie Professor Hase, Charlottenburg, Geh. Baurat Fr. Adler, Berlin, Geh. Baurat Steinbrecht, befürwortet. Drittens ist auf das fachmännische Gutachten des *Königlich sächsischen Altertumsvereins* zu verweisen, das sich zunächst gegen den Ausbau der Türme überhaupt ausspreche. Die königliche *Kommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen* endlich hat sich folgendermassen geäussert: »Die grössten Fehler, die bei Restaurierungen begangen werden, entspringen zumeist aus dem an sich zu billigenden Wunsche, rasch Grosses zu leisten. Angesichts der Mittel des Dombauvereins ist es fraglich, ob der Vorstand auf solche Wünsche hinstrebenden Neigungen genügenden Widerstand werde leisten können.«

Wenn trotz aller dieser Gutachten die Laien im Meissner Dombauvereinsvorstand es wagen können, auf der Ausführung des Schäfer'schen Entwurfes zu bestehen, so können sie sich namentlich auf Paul Wallot's mündliches Urteil und auf einen wunderlichen Schritt Professor Linnemanns in Frankfurt a. M. berufen. Wallot hat nämlich in einer Sitzung des Dombauvereinsvorstandes Schäfer's Plan empfohlen. Für einen solchen Widerspruch, wie er in dem gedruckten Gutachten Wallot's und in seinem mündlichen Urteil liegt, fehlt uns das Verständnis. Eine feste Stütze für einen so folgenschweren Entschluss wie den Ausbau des Domes kann unsers Erachtens ein solches Urteil nicht abgeben. Ferner hat sich Prof. Linnemann in einem nicht minder unverständlichen Schreiben ebenfalls für Schäfer's Plan ausgesprochen. Er hat aber freilich bald darauf erklärt, er habe sich durch genauere Prüfung davon überzeugt, dass er sich geirrt habe.

Tritt man nun vor die Pläne selber, wie sie jetzt in Dresden ausgestellt sind, so begreift man ja allerdings bald, warum die Mehrheit des Dombauvereinsvorstandes sich so lange hartnäckig geweigert hat, sie öffentlich auszustellen, bis das Kultusministerium es ausdrücklich anordnete. Die Fehler des Schäfer'schen Entwurfes sind augenfällig. Zunächst sieht man auf den ersten Blick, dass die Türme viel zu schwer sind. Sie sind so wuchtig, dass sie nicht nur den Dom, sondern den ganzen Schlossberg erdrücken müssen. In der Perspektive, welche Schäfer gezeichnet hat, kommt das freilich nicht völlig zur Anschauung. Aber diese Perspektive entspricht auch gar nicht dem grossen Turmaufriss. *Es sind bei der Perspektive andere Masse verwendet als bei dem Aufriss.* Misst man nach, so ergiebt sich, dass in der Perspektive das Obergeschoss des quadratischen Turmteiles um *ein Drittel niedriger gezeichnet* ist, als es nach dem Aufriss sein müsste. Es liegen natürlich nur zwei Möglichkeiten vor: entweder hat Schäfer den Fehler selbst bemerkt und hat ihn absichtlich in der Perspektive verbessert — das würde aber auf eine Täuschung der Beschauer hinauslaufen — oder aber er hat sich verzeichnet, er hat unwillkürlich die bare Unmöglichkeit beseitigt. Auch das würde natürlich nichts anderes sein, als eine völlige Verurteilung seines eigenen Planes.

In gleicher Weise ist über die Durchbrechungen der Türme zu urteilen, die in die ausgestellte Perspektive eingezeichnet sind. Sie erwecken den Anschein, als könnte man durch ihre Fenster hindurchsehen. In Wirklichkeit aber werden sie nicht in die Erscheinung treten. Denn die Mauermassen sind viel zu schwer und werden das Bild einer einzigen Masse ergeben, die erdrückend auf dem Dome lastet. Selbstverständlich wäre es künstlerisch durchaus wünschenswert, wenn der Turm durch solche Durchblicke freier und leichter würde. Aber bei dem Schäfer'schen Turm, wie er im Aufriss dasteht, ist das vergebliche Hoffnung. Nur auf dem geduldigen Papier kann man durch sie hindurch schauen. In Wirklichkeit werden sie die Silhouette des Meissner Schlossbergs durch ihre plumpe Wucht verderben.

Ebenso wie die Fernsicht wird auch die Ansicht der Schäfer'schen Türme vom Schlosshof aus ganz unerfreulich sein. Schon die Wiederholung der Lisene in zwei Geschossen erscheint sehr ermüdend. Aber überhaupt passen Schäfer's Oberbau und der vorhandene Bau weder in den Verhältnissen noch in der Gliederung zusammen. Für Schäfer's Projekt müssten die Massen des Turmgeschosses von 1470 weit stärker gegliedert sein. Sieht man den Schatten, den Schäfer eingezeichnet hat, so kommt man auf den Gedanken, Schäfer wolle das Mittelfeld abbrechen und um etwa einen Meter zurücksetzen. Ist das nicht der Fall, so ist der Schatten wiederum entweder ein schlimmer Zeichenfehler oder eine unwillkürliche Korrektur, in jedem Falle aber ein klares Zugeständnis, dass Schäfer's neue Planung zur alten nicht passt.

Endlich befriedigt der obere Abschluss des quadratischen Turmgeschosses in keiner Weise. Die Lisenen endigen in einer armseligen Fiale, die als Abschluss für das den ganzen Bau beherrschende aufstrebende Motiv viel zu unbedeutend ist. Wenn das Achteckgeschoss nicht im Unterbau gehoben werden soll, muss man es um etwa ein Drittel heben. Dann aber würde es für die Fernsicht dünn und haltlos erscheinen. Die Ecken der Lisenen aber würden in einer Weise hervorragen, welche ausserordentlich ungünstig wirken dürfte.

Man könnte nun meinen, der Schäfer'sche Plan könnte dadurch verbessert werden, dass man die Korrekturen, die sich in der Perspektive finden, und die malerischen Anbringsel im Aufriss in einen neuen Grundriss und Aufriss übertrüge. Das ist aber ganz undenkbar. Denn wenn die Masswerkpfosten der Glockenstube, wie der Aufriss angiebt, etwa zwei Meter zurückstehen, so wird die Brüstung am Fusse der Pfosten diesen für den Blick vom Schlosshof aus mindestens ebensoviel überschneiden. Wenn dann ferner das Obergeschoss um ein Drittel verkürzt wird, so erhält die Glockenstube ein geradezu unmögliches Verhältnis. So bleibt nichts übrig, als den ganzen Gedanken fallen zu lassen, es sei denn man rücke den Wimperg viel höher, wie das schon in der zum Aufriss absolut nicht passenden Perspektive geschehen ist. Je mehr man sich in den Schäfer'schen Plan vertieft, um so mehr ergiebt sich eine volle künstlerische Unmöglichkeit.

Die Linnemann'schen Entwürfe haben dem gegenüber zunächst den Vorzug, dass sie die ästhetisch und historisch zu fordernden *drei* Türme aufweisen. Aber freilich muss den zweiten Linnemann'schen Entwurf derselbe Vorwurf treffen, wie den Schäfer'schen: er ist weitaus zu schwer und zu wuchtig und erdrückt den ganzen alten Bau. Sehr viel geeigneter ist der erste einfachere Entwurf. Man versteht nicht, wie Linnemann dazu gekommen ist, das Gute seines ersten Planes im zweiten so zum Nachteil zu verändern. Man müsste denn annehmen, es sei ihm vom Dombauvereinsvorstande bedeutet worden, er müsste weit mehr Geld verbrauchen.

Nun jedenfalls geht aus alledem hervor, dass die Frage, wie der Meissner Dom zu vollenden sei, noch in keiner Weise geklärt erscheint. Unverständlich erscheint

die Stimme derer, welche Schäfer's Plan für gut erklären, noch viel unverständlicher erscheint der Beschluss, nach dem fehlerreichen Entwurfe Schäfer's den Meissner Dom vollenden zu wollen. Die Ausführung des Entwurfes würde nichts anderes bedeuten, als dass die Schönheit des Meissner Domes, des Meissner Schlossbergs und der ganzen berühmten Stadtansicht vollkommen ruiniert würde. Hoffen wir, dass der Sturm der allgemeinen Entrüstung unter den Sachverständigen über die Schäfer'schen Pläne für Meissen endlich den massgebenden Behörden in Dresden die Augen öffne. ∞

Heidelberg. Der Stadtrat hat beschlossen, den baulichen Zustand des Otto Heinrich-Baues durch einen Sachverständigen untersuchen zu lassen, und zwar soll der Erbauer des deutschen Reichstagsgebäudes, Professor Paul Wallot, mit dieser Aufgabe betraut werden.

VEREINE UND INSTITUTE

Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der letzten Sitzung sprach Herr Professor *von Oettingen* über *Benvenuto Cellini und seine Konkurrenten.* Im vorigen Jahre hat Orazio Bacci die Vita des Benvenuto zum erstenmale unverkürzt und mit absolut diplomatischer Genauigkeit ediert, eine sehr dankenswerte That; denn wenn dabei auch der schlechte florentinische Dialekt ganz unverfälscht hervortritt, so behielt dafür der Ausdruck eine Frische und Ursprünglichkeit, die bisher keine Ausgabe, von Goethe's Übersetzung bis auf die Edition von Guasti, aufzuweisen hatte.

Die von der Geschichte bereits korrigierten Urteile Cellini's über seine eigenen Leistungen interessieren die Forschung weniger, als was er über andere Künstler, vor allem über seine Konkurrenten und das Verhältnis zu ihnen aussagt.

Seine Laufbahn beginnt er als Goldschmied; das Kunstgewerbliche sollte sein ganzes Schaffen, auch das als Plastiker beherrschen. Schon während der Lehrzeit äussert sich sein Selbstbewusstsein in der hochfahrenden Art, wie er über seinen Meister und die Ateliergenossen urteilt. Freilich erklärt sich vieles davon aus der Stellung, in der er sich naturgemäss als Florentiner unter den wenig gebildeten und formlosen Lombarden fühlen musste; denn aus ihnen setzte sich seine Umgebung damals grösstenteils zusammen. Dies Gefühl mag schon bei seinen ersten Arbeiten auch durch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit verstärkt worden sein. Wahrscheinlich war ihnen schon jene überwuchernde Fülle und Zierlichkeit der Ornamentik eigen, die an allen seinen Arbeiten, bald schmückend, bald zerstreuend hervortritt. Auch in der Juwelierkunst scheint er sich schon damals hervorgethan zu haben: er schlägt mehrere Konkurrenten, als es gilt, für einen kostbaren Diamanten des Papstes die beste Folie zu finden.

Den Übergang zur grossen Bildnerei, die zeitlebens sein Ehrgeiz blieb, erleichtert ihm die Anfertigung von Münzen und Medaillen. Durch wohlgefällige Leistungen als Goldschmied empfiehlt er sich dafür den Päpsten Clemens VII. und Paul III. Auch die Mode, Medaillen zu tragen, kommt ihm dabei entgegen. Zarter und malerischer ist das Relief seiner Medaillen, als man bei der Extravaganz seiner sonstigen kunstgewerblichen Arbeiten glauben sollte. Aber hier hört man sogar, aus Cellini's Selbstlob heraus, dass er in zwei Konkurrenten, die er überraschenderweise mit Respekt nennt, in Caradosso und einem gewissen Tobias seine Meister gefunden hat.

Seltsam berührt es, dass er über die Künstlerschar, die Franz I. an seinem Hof versammelt hatte, kaum ein Urteil abgiebt. Er muss, als er 1539, nach seiner ausführlich geschilderten Gefangenschaft und Befreiung aus der Engelsburg, dorthin ging, zu ihnen in Beziehung getreten sein. Die »Nymphe von Fontainebleau« zeigt in der neben dem Hirsch gelagerten Göttin genau dasselbe Motiv, wie es Goujon und Primaticcio verwendet haben. Über andere Künstler hat er überhaupt selten Urteile, oft nur, wie bei Michelangelo, Raffael, Giulio Romano, die konventionellen Ausdrücke der Bewunderung. Nur mit Konkurrenten in der Goldschmiedekunst beschäftigt sich seine Kritik eingehender.

Franz I. giebt ihm Gelegenheit sich als Plastiker im grossen zu bethätigen: von den zwölf olympischen Göttern, silbernen Statuen, die als Fackelhalter gedacht waren, ist allerdings nur der Jupiter vollendet, aber nicht mehr erhalten. Für einen kolossalen Mars mit den Zügen des Königs, der die Mitte des gleichfalls von Cellini architektonisch gestalteten Quellenbaues in Fontainebleau schmücken sollte, wurde nur das 54 Fuss hohe Modell fertig. Es stand lange im Hof des Schlosses Anet, alles überragend und die Phantasie zu spukhaften Geschichten anregend,

In Herzog Cosimo findet Cellini einen weniger grossartigen Gönner als in dem französischen König. Gleichwohl verhilft ihm dieser zur Verwirklichung seines höchsten Strebens, dem Guss des Perseus. Aber gerade in dieser Zeit nehmen die Kämpfe mit den Konkurrenten einen unverhältnismässigen Raum ein, noch geschürt durch die Abneigung der Herzogin und durch die launenhafte Freude des Herzogs an dem Zank der Künstler. Vor allem sieht Benvenuto in Bandinelli seinen Gegner, aber auch in Künstlern wie Guglielmo della Porta, Ammanati, Giovanni da Bologna. Und doch erhebt er sich über alle diese michelangelesken Manieristen durchaus nicht. Auch der Perseus erscheint, von Cillini's Selbstlob abgesehen, kaum beträchtlich über den Leistungen der anderen zu stehen. In jener Zeit entstanden nur noch die Bronzebüsten des Bindo Altoviti und des Herzogs Cosimo im Harnisch. Danach lässt sich nur noch das Marmorkruzifix — heut im Escurial — nachweisen. Das Ende seines Lebens liegt fast im Dunkel. Die Vita ist von Ende 1562 bis 1567 abgefasst; von dem fertigen Manuskript hat er den Schluss wegen gewisser Urteile und Mitteilungen über den Herzog zerrissen. Seinem Selbstlob verdankt er den grössten Teil seines Ruhmes; er war weder als Goldschmied mustergültig, noch als Bildhauer hervorragend. In der zierlichen Dekoration lag seine Stärke und Schwäche.

Danach sprach Herr Dr. *Gustav E. Pazaurek* vom Nordböhmischen Gewerbe-Museum in Reichenberg über *Norddeutsche Künstler und Kunsthandwerker in Prag vom 16. bis 18. Jahrhundert.* Bei der ehemaligen Zusammengehörigkeit grosser Teile des deutschen Reiches mit Böhmen ist es nicht wunderbar, dass schon im Mittelalter und bis zur Abtrennung Schlesiens 1763 das Erz- und Riesengebirge für die Thätigkeit der Künstler keine Scheidewand bildeten. In der Barockzeit haben viele Maler, wie Willmann und Brandel, der Schlesier Neunhertz aus Breslau, dann Molitor aus Plaue a. d. Havel, der Sachse Palko in Böhmen gewirkt. Aber besonders zahlreich war der Zuzug norddeutscher Künstler, als Rudolf II. nach Prag die Residenz verlegt hatte. Neben den Italienern und Niederländern sind damals die Deutschen numerisch sehr stark vertreten. Natürlich stellen Augsburg und Nürnberg das Hauptkontingent, aber selbst aus dem Norden kommt eine stattliche Zahl von Künstlern und vor allen Kunsthandwerkern, die gerade von Rudolf II. Förderung und Arbeit erwarten konnten. Die wichtigsten möchten der kaiserliche Kammer-Uhrmacher Jobst Bürgi aus Hessen-Kassel sein, von dem noch Kunstuhren und astronomische Instru-

mente erhalten sind, vor allem aber der kaiserliche Edelsteinschleifer Kaspar Lehmann aus Ülzen im Lüneburgischen, der Wiedererfinder des Glasschnitts und Begründer der böhmischen Glasindustrie. In den Prager Archiven hat der Vortragende eine Liste von 94 norddeutschen Künstlern zusammenstellen können, die damals in der böhmischen Hauptstadt gearbeitet haben.

Im Anschluss daran schlug Herr Dr. *Pazaurek* die *Errichtung eines Kunstarchivs* vor und gab in grossen Zügen eine Skizze, wie dessen Einrichtung zu denken sei. An Stelle des bisherigen, die Kräfte zersplitternden Raubbaues soll dadurch eine rationelle und vollständige Ausnutzung des gesamten Urkundenmaterials für die Künstlergeschichte und die Geschichte der wichtigen Kunsthandwerker ermöglicht werden.

Herr Geh. Regierungsrat *Müller* begrüsste diese Anregung als den Versuch, das Material für die Forschung in ähnlicher Weise zu sammeln, wie es für die Archäologie in dem Corpus Inscriptionum und Corpus Nummorum bereit liege.

Herr Prof. *Kaemmerer* wies auf den Unterschied in der Wichtigkeit des Materials und auf die Schwierigkeit der Verwirklichung dieses in seinem Umfang unabsehbaren Unternehmens hin.

Herr Dr. *Pazaurek* stellte schliesslich einen Aufsatz darüber in einer Fachzeitschrift in Aussicht.

Die Gesellschaft beriet zum Schluss über die *Aufnahme weiblicher Mitglieder.* Herr Geh. Regierungsrat *Kaufmann* sah in dem Statut, das jedem »Kunstfreund« den Eintritt gestatte, kein Hindernis für die Aufnahme von Damen. Herr Prof. *G. Voss* wies auf die Gefahr hin, den Charakter der Gesellschaft völlig zu verändern, wie es bei anderen ursprünglich wissenschaftlichen Vereinigungen in Berlin bereits geschehen sei. Herr Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrat *Lüders* trat einer freien Auslegung des Statuts entgegen. Auch müsse die Freiheit in der Behandlung wissenschaftlicher Fragen bei der unvermeidlichen Rücksichtnahme leiden. Auf seinen Antrag fasste die Gesellschaft mit völliger Majorität den Beschluss: Die Aufnahme von Damen in die Kunstgeschichtliche Gesellschaft wird durch die Fassung des geltenden Statuts ausgeschlossen.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 4. April legte Dr. Delbrück neue ergebnisreiche Untersuchungen der drei lange bekannten Tempel auf dem Forum Holitorium (Kohlmarkt) vor. Wir haben die Fundamente dieser Tempel heute unter S. Nicola in Carcere an der Piazza Montanara zu suchen. Der Vortragende beschrieb am ausführlichsten den mittleren, jonischen Tempel, dessen Grundriss und Aufriss sich einigermassen bestimmen lässt. Jonisch wie dieser war auch der zweite nördlich gelegene; tuskanisch der dritte. Diese beiden letzteren aber lassen sich im Grundriss nicht mehr feststellen. Die scharfbegrenzte Lage zwischen der Servianischen Mauer und dem Marcellus-Theater gestattet die Tempel mit drei litterarisch überlieferten Tempelanlagen aus dem Beginn des zweiten Jahrhunderts v. C. zu identifizieren. Zum Schluss erbrachte Dr. Delbrück den merkwürdigen Nachweis, dass in der Architektur dieser Tempel asiatisch-hellenistische Einflüsse sich geltend machen. Professor Bormann aus Wien gab zuerst eine ansprechende Erklärung bekannter Athenischer Epigramme, die nach neueren Beobachtungen verschiedener Gelehrter zu verschiedenen Zeiten eingegraben worden seien. Dann legte derselbe eine lateinische Inschrift vor, die schon früher herausgegeben, erst neuerdings in Empoli auf einem Grabstein von dem Vortragenden gefunden worden war. Vor allem die Reliefdarstellungen dieses fast wie eine griechische Grabstele gebildeten Denkmals sind beachtenswert. Unten umspinnt Rankenwerk eine kandelaberartige Vase, unter welcher die Fabel von Fuchs und Storch dargestellt ist: links sieht man den Fuchs aus der flachen Schüssel fressen und den lüstern danebenstehenden Storch; rechts sieht man den Storch aus langhalsiger Flasche begierig trinkend und den Fuchs unzufrieden zuschauend. Professor Bormann erinnerte daran, dass von allen Versuchen, Darstellungen von Fabeln Äsopischer Gattung nachzuweisen, bisher nur einer sich als stichhaltig erwiesen habe, der ebenfalls den Storch aus einer Flasche trinkend darstelle, aber ohne den Fuchs. Hieran anschliessend legte Dr. Savignoni Durchzeichnungen eines Thongefässes aus einem Faliskergrabe vor, auf welchen einmal zwar nicht ein Storch, aber eine Gans den Schnabel in ein enghalsiges Gefäss steckt, während ein Fuchs den Fuss des Vogels mit den Zähnen zu packen scheint; auf der anderen Scherbe sieht man Fuchs und Gans in gleicher Richtung eiligst dahin traben. — Die nächste Festsitzung am 18. April wird die Reihe der diesjährigen Adunanzen beschliessen. *E. St.*

WETTBEWERBE

Breslau. Der preussische Minister hat nunmehr folgende Künstler zu einem Wettbewerb für einen Bismarckbrunnen, über den wir schon früher berichtet haben, eingeladen: Breuer, Behrens, Geyger, Seger, Hösel, Freese, Haverkamp.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Raczynski'sche Sammlung, die, wie bekannt, eine besondere Abteilung der Berliner Nationalgalerie bildet, wird vielleicht demnächst aus ihr ausscheiden. Durch einen 1884 auf 20 Jahre geschlossenen Vertrag sollte die Sammlung von der Familie Raczynski der Nationalgalerie zur Aufstellung überlassen werden; da der Vertrag nun abläuft, soll, wie man sagt, die Absicht bestehen, die Sammlung nach Posen überzuführen.

Wien. *Max Klinger's* Beethoven ist hier das Tagesereignis. Er ist im Hause der Secession ausgestellt und wird täglich von 1500—2000 Menschen besucht. Niemals zuvor hat ein einzelnes Kunstwerk hier so die ganze Bevölkerung in Bewegung gebracht. Im Stadtrat ist sogar der Antrag gestellt, dass Stadt und Land sich zur Erwerbung des Beethoven für die Beethovenstadt Wien vereinigen sollen, die Stadt zunächst durch einen grösseren Beitrag. Die Frage wird »geschäftsordnungsmässig behandelt« werden, was allerdings ein elastischer Begriff ist. Jedenfalls haben die entscheidenden Persönlichkeiten sich mit der unvergleichlichen Statue bereits auf vertrauten Fuss gestellt und die Angelegenheit schwebt. Einer Würdigung des Kunstwerkes darf ich mich an dieser Stelle enthalten, wohl aber verdient es die Art seiner Aufstellung, eigens betrachtet zu werden. Die Secession, die schon Klinger's »Christus im Olymp« durch eine feierliche Veranstaltung zu ungewöhnlicher Geltung gebracht hatte, war für den Beethoven schon im Oktober gerüstet. Wochenlang hatten die Künstler gebaut, gemodelt und gemalt, um den ganzen Innenraum des Hauses in einen Beethoventempel zu verwandeln. Aber die Vollendung des Werkes verzögerte sich und so machte die Secession den ganzen Winter hindurch Stegreifausstellungen, wobei kein Besucher ahnte, dass hinter den sichtbaren Wandflächen die ganze Ausstattung für den Beethoven bereit stand. In den letzten Wochen wurde das alles vervollständigt und ausgeschmückt, von so vielen Händen, dass die Ausstattung an sich eine Art Kunstausstellung bildet. Die Architektur rührt von Prof. *Josef Hoffmann* her. Er schuf einen dreischiffigen Tempel mit flachgewölbter Decke, deren grosses Oberlicht nicht

mit Glas, sondern mit Pausleinwand bespannt ist. Die Zwischenwände sind so breit durchbrochen, dass fast nur eine Brüstung übrig bleibt. Am oberen Ende des Mittelschiffes öffnen sich rechts und links zwei halbkreisförmige Apsiden mit Wasserbecken und Springstrahlen, deren Geplätscher sich mit der Stille der Halle mischt. Der ganze Bau ist in Backstein mit Rauhputz durchgeführt. Und zwar sind die Apsiden bläulich getönt, wodurch das Wasser ganz azurblau erscheint, das Hauptschiff selbst weiss und die Seitenschiffe etwas gelblich, so dass die Durchblicke an malerischem Reiz gewinnen. Das Holzwerk ist weiss oder vergoldet. Für die Thüren (zum Teil von *Leopold Bauer*) und einzelne, der Gliederung dienende Pfeiler ist ein primitives Ornament von geometrischem Charakter ersonnen, das namentlich in den Supraporten zu originellen spatartigen Krystallbildungen zusammenschiesst; man hat sie auch scherzhaft »Putzkrystalle« genannt. Die beiden Schmalwände sind mit zwei grossen ornamentalen Malereien bedeckt, dem »Tag« von *Adolf Böhm* und der »Nacht« von Prof. *Alfred Roller*. Die letztgenannte ist besonders interessant, da sie aus der rhythmischen Wiederholung einer einzigen weiblichen Figur besteht, die mit gesenktem Haupt und vorwärts fallenden Locken, eine goldene Kugelscheibe in der Hand, dasteht. Diese Figur dient auch als Plakat der Ausstellung. Ein gewisser ägyptischer Zug fällt in diesen Dingen auf, und so auch in einer Reihe niedlicher Statuen von knienden Kranzträgerinnen mit vergoldeten Frisuren, die an Basaltfiguren des Nilthals gemahnen könnten. Sie sind vom Maler *Rudolf Bacher*. Überhaupt waren die Maler der Secession diesmal besonders als Bildhauer fleissig. In den Seitenschiffen, wo reichlicherer Schmuck die Wirkung des Beethoven nicht stören kann, ist in Brusthöhe eine ganze Reihe viereckiger Schmucktafeln eingesenkt, an denen die Künstler die verschiedensten Experimente in plastischen, halbplastischen, mit Mosaik oder Malerei gemischten Methoden angestellt haben. *Schimkowitz* hat ein glänzend geschliffenes Relief aus gelb-buntem Sieneser Marmor, *Andri* derbe Lindenholzreliefs mit teilweiser Bemalung, *Myrbach*, *List* u. a. Mosaiken verschiedener Art, zum Teil aus ungewohnten Materialien, *Luksch* und *Moser* glasierte Fliesenbilder, *Orlik* ein japanisierendes Lackbild mit Perlmutterfigur, *König* mehrere phantasievolle Kupferreliefs, *Jettmar* Fresken u. s. f. Diese schlicht in den Putz eingebetteten Tafeln sind von eigentümlicher Wirkung. Oberhalb aber tragen die Wände der Seitenschiffe lange Friesmalereien von *Klimt*, *Andri* und *Auchentaller*. Der Klimt'sche Fries erregt grosses Aufsehen durch Kühnheit der dekorativen Phantasie und prächtige Absonderlichkeit der malerischen Wirkung. Er stellt die »Sehnsucht nach Glück« vor, in einem humanisierten Ornament aus lauter menschlichen Gebärden, das von einigen bedeutsamen Episoden unterbrochen ist. Der Kraftmensch in goldener Rüstung beschützt die Flehenden, die Poesie in blumenbuntem Gewande tröstet sie. Die eine Schmalwand enthält das Hauptbild, ein grosses Wandgemälde des Unholds Typhoeus mit seinem Gefolge von Lastern und Sünden. Dies ist ein förmliches Feuerwerk echt Klimt'scher Formen und Farben, auch hat es nicht ermangelt, die Prüden in einen galligen Zustand zu versetzen. Den Schluss bildet eine Scene mit Engelchören: »Seid umschlungen, Millionen!« Schade, dass auch dieses Meisterwerk Klimt's, gleich der übrigen Ausstattung, wieder vernichtet werden soll. Ein Opfer auf dem Altare Beethoven's, — nichts weiter.

L. H–i.

Eine Lehrlingsarbeitenausstellung hat soeben der Niederösterreichische Gewerbeverein in Wien eröffnet. Die in kleinem Rahmen gehaltene Ausstellung giebt ein anschauliches Bild der Fertigkeiten der Lehrlinge auf allen Gebieten des Handwerkes und Gewerbes. Man sieht unter den Objekten mitunter wirklich kleine Meisterwerke, die ihrem Verfertiger alle Ehre machen. Schlosser, Schuhmacher, Glaser, Graveure, Bildhauer, Baumeister, Drechsler, Buchbinder u. s. w. haben Objekte ausgestellt.

Ein Wandermuseum, das das österreichische Unterrichts-Ministerium geschaffen hat, ist auf seiner Reise zur Zeit in Wien angelangt. Es vereinigt malerische und plastische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts in einfarbigen Reproduktionen und ist vornehmlich zur Anregung künstlerischen Genusses in kleinen Orten der Monarchie, die über keine Kunstsammlungen verfügen, errichtet; eine nachahmenswerte Einrichtung.

Die Frühjahrsausstellung der Luitpold-Gruppe in der Galerie Heinemann in München ist weder dem Umfang noch dem sachlichen Wert nach der Secessionsausstellung ebenbürtig. Der Charakter eines in sich gefestigten künstlerischen Vorgehens, der sich dort kundgab, macht hier einer grösseren Vielgestaltigkeit der Tendenzen Platz. Dabei begegnen wir einer Reihe von Namen, die wir schon früher mit Achtung zu nennen gelernt haben. Walter Firle hat in letzter Zeit dem kräftigen Naturalismus, unter dessen Auspizien sich sein erstes Auftreten vollzog, oft einzelne gefällige, ja weichliche Züge beigemischt, die nicht nur durch den grösstenteils sentimentalen oder wenigstens an das Gemüt appellierenden Stoff seiner Gemälde bedingt war. Mit seinem Interieur hat er jetzt wieder den Anschluss an das Mutterland seiner Kunst, Holland, gefunden. Das Figürliche ist ebenso wie die Lichtstimmung mit grosser Feinheit, etwa im Stile Terborch's, behandelt. Die Skizze zur »Grablegung« hat etwas gewolltes, Altmeisterlich das hier ebensowenig wie bei dem ausgeführten Gemälde zu erwärmen vermag. Ein Stich ins Virtuosenhafte macht auch den Eindruck der Arbeiten von Carl Hartmann nicht rein erfreulich. Als der Künstler sich mit seinem »Paradies« den ersten grossen Erfolg errang, da war es vor allem die Verbindung von gesundem pleinairistischen Können und temperamentvollem Kolorismus, die dieser künstlerischen Physiognomie des von Ferd. Wagner und Schraudolph Kommenden ihr individuelles Gepräge gab. Die Entwürfe »Prometheus« und »Acis und Galathea« erscheinen neben jenem Hauptwerk wie reaktionär: das ist die echte braune Sauce der Akademiker, aber mit soviel Grazie serviert, dass man mehr an einen bewussten archäologischen Versuch, als an eine frei empfundene künstlerische Äusserung glaubt. Sehr anmutig in der Erfindung und im Gegensatz zu jenen Studien, durchaus zeitgemäss in den farbigen Werken sind die Kinder »Bei der Waldfrau«. Hier ist der glühende Streifen Sonnenlicht mit ganz einfachen Mitteln brillant gegeben. Und in der »Landschaft bei Burghausen« tritt uns der Beweis für das nach jenen Proben zweifelhafte »Hellsehen« des Malers klar entgegen.

Walter Geffcken zeigt sich in acht Arbeiten als ganz das, was man mit dem Atelierjargon einen Tonmaler nennt. In der »Bretonischen Bäuerin« schildert er die blaue Stunde, wo die Schatten in nebligen Schleiern zerfliessen und die Laute der Lebewelt nur mit gedämpften Accorden erklingen. Die Scene ist auch als Komposition sehr eigenartig: die breite Fläche des Flusses, dessen Lauf zwischen buschigen Ufern wir ins Bild hinein verfolgen, giebt linear wie farbig das Grundmotiv für die so aristokratisch abgeklärte Stimmung. »Der erste Schritt« des kleinen, weissgekleideten Menschenkindes auf der grossen grünen Wiese erscheint als eine Leistung von drolliger Bedeutsamkeit. Schlichte Natur, aber mit ungemein feinen farbigen Accenten bringt das »Interieur aus Wolfrats-

hausen«, eine echte und vollgelungene Talentprobe, an der ein Leibl seine Freude gehabt hätte. Verwandte Bestrebungen finden sich bei Otto Ubbelohde. Die roten Blumen im blassgrünen, fast grauen Korn wollen nichts sein als eine koloristische Delikatesse. Bei der Landschaftsskizze aus Hessen tritt dann ein dekoratives Etwas hinzu, für das Schultze-Naumburg die uns vertraute Form gefunden hat. Franz Hoch arbeitet wie immer mit breiten, tonigen Flächen; aber sind seine Silberpappeln nicht doch zu überlebensgross geraten? Mir wenigstens will die Erscheinung dieser gigantischen Stämme keinen klaren Natureindruck vergegenwärtigen. Aber frische Luft ist doch eine erquickende Menge in der seltsamen Landschaft. Der windbewegten Atmosphäre geht auch Fritz Baer gern nach; dessen Bilder durch das leicht kreidige Kolorit jetzt manchmal etwas monoton wirken. Dorthin, wo die Luft in ihrer salzgetränkten Reinheit Äolus am willfährigsten gehorcht, führt uns Raoul Frank. Das »Ostendboot« geht schwer in der breiten Dünung; mächtige Rauchströme schleudert der breite Schornstein über die See. Das ist mit ungewöhnlicher technischer Sicherheit herausgebracht, das gelbe Meerwasser hat die absolute Echtheit des natürlichen Elementes. Leider geht der zu massig geratene Wolkenhimmel mit dem unteren Teil des Bildes nicht recht zusammen.

Dass die Landschaft unter den 145 Bildern überwiegt, ist nachgerade nicht mehr verwunderlich. Einige der figürlichen Darstellungen sind indes weder uninteressant noch wertlos. J. L. Goppe's »Herbstreigen« freilich giebt nichts als zwei fleissig gemalte lebensgrosse Akte vor einem herbstlich roten Baumgrund, über die das unverkennbare Atelieroberlicht hinströmt. Raf. Schuster-Woldau besticht immer wieder durch die transparente Wärme des Tones und die flüssige Technik; sie machen uns den Mangel tieferen seelischen Ausdrucks bei seinen schönen Modellen leichter verschmerzen. Neben seinem »Mädchen mit dem Rosenhut« wirkt R. Kaeser's Porträtstudie schwarz und schwerfällig; dass uns aber vor ihr die Erinnerung an Fritz Erler's Damenbildnis vom letzten Glaspalast lebendig wurde, lässt doch den Wert seiner Leistung einigermassen erkennen. Osw. Kresse und W. Thor bleiben ganz in Leibl's Spuren, wie auch R. Büchtger noch nicht die eigne Weise gefunden hat; bei des letzteren Porträts läuft zudem ein zeichnerisches Missgeschick mit unter, das doch bei soliderem Studium zn vermeiden gewesen wäre. Von den Landschaftern wären noch Rabending, Hugo Bürgel, Horadam und Perkuhn zu nennen, die alle ihre teilweise schon bekannte Bedeutung mit frischen und persönlichen Arbeiten gut fundamentieren.

H.

Ein vielversprechender junger Künstler **Reinhardt Pfaehler** hat soeben in der Kunsthandlung von Bangel in Frankfurt a. M. die Früchte eines längeren Studienaufenthaltes in Rom ausgestellt. Reinhardt Pfaehler hat sich wie wenig moderne deutsche Maler in das Studium der alten Meister vertieft und in der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen fleissig nach Michelangelo und Raffael kopiert. Besonders wohlgelungen sind ihm in der Sixtina die Schöpfung Adam's und der Prophet Jeremias, in den Stanzen Details aus dem Parnass, der Messe von Bolsena und der Vertreibung Heliodors. Aber so trefflich diese Leistungen auch sind, die Bedeutung Pfaehler's liegt vor allem in seiner Zeichnung. Wenige führen Stift und Feder so sicher und so leicht wie er, wenige verfügen auch über eine so reiche Phantasie. Man kann dem jungen Künstler schon heute eine glänzende Zukunft voraussagen.

E. St.

VOM KUNSTMARKT

Bei J. M. Heberle in Köln fand am 28. und 29. April die Versteigerung einer reichhaltigen Sammlung moderner Gemälde statt, unter denen sich der Nachlass des Herrn Gustav Velthaus, Mühlheim, befand. Besonders die Düsseldorfer Schule war reich vertreten.

VERMISCHTES

Vom Bauernhaus der Neuzeit. In neuerer Zeit hat sich mit grosser Lebhaftigkeit eine Strömung zu Gunsten des alten deutschen Bauernhauses geltend gemacht. Zu verweisen ist einesteils auf die Veröffentlichungen über das Bauernhaus, unter denen die des Deutschen Architektenvereins obenansteht, andernteils auf die Bemühungen der Ästhetiker und Kunstgelehrten, dem alten deutschen Bauernhausstil wieder Eingang zu verschaffen. Von staatlichen Unterstützungen derartiger Bestrebungen ist besonders ein Preisausschreiben des sächsischen Finanzministeriums hervorzuheben. — Von einer neuen Seite beleuchtete die ganze Frage ein Vortrag, den Architekt Prof. Seitler kürzlich im Dresdner Architektenverein gehalten hat. Er beantwortete die Frage: *Warum baut der Landwirt nicht nach dem Muster des alten Bauernhauses und wie können die praktischen und die künstlerischen Forderungen an neuen landwirtschaftlichen Bauten befriedigend vereinigt werden?* Er führte folgendes aus: Die äussere Form der landwirtschaftlichen Gebäude neuerer Zeit lässt in künstlerischer Beziehung in den meisten Fällen recht viel zu wünschen übrig. Die Versuche der Baukünstler und der Behörden, auf die Gestaltung neuer Bauten verbessernd einzuwirken, deren Veröffentlichung mustergültiger Neuentwürfe in Anlehnung an das alte Bauernhaus haben keinen Erfolg in grösserem Umfange gehabt. Der Landwirt kann in den weitaus meisten Fällen nicht nach dem Muster des alten Bauernhauses bauen, weil die Verhältnisse, welche dessen Entwickelung veranlassten und förderten, heute nicht mehr gegeben sind. Die grossen Veränderungen in den Lebensgewohnheiten und Vermögensverhältnissen der ländlichen Bevölkerung, insbesondere aber der Mangel an Arbeitskräften ergeben für die Planung landwirtschaftlicher Gebäude wesentlich andere Gesichtspunkte als diejenigen waren, unter denen das alte Bauernhaus entstand. Neben äusserster Ausnutzung des umbauten Raumes und möglichster Verringerung der Kosten ist besonders zu berücksichtigen, dass die zum Betriebe des Anwesens erforderlichen Arbeitsleistungen auf das geringste Mass beschränkt, vor allem hohe Scheunen und Futterböden vermieden werden, damit Getreide und Futter nicht hoch hinauf gebracht zu werden brauchen. Diese Forderungen lassen sich nur erfüllen, indem man flache Dächer aus Holzcement oder Dachpappe anwendet. Mit dem Wegfall der hohen Satteldächer fällt auch das Vorbild des alten Bauernhauses. Es entsteht für die Architekten die Aufgabe, den Eindruck trostloser Öde, den die mit flachen Dächern versehenen landwirtschaftlichen Gebäude heutigestags machen, zu beseitigen und durch einfache Mittel (geschickte Gruppierung, Übersetzen der Obergeschosswände, Verschiedenartigkeit im Material und in der Flächenbehandlung) einen neuen Typus zu schaffen, der den praktischen Forderungen entspricht, aber auch künstlerisch befriedigt. —

Der bemerkenswerte Vortrag schloss mit dem Antrag des Vortragenden Prof. Seitler, zur Lösung der wichtigen Frage einen *Wettbewerb unter den Mitgliedern des Dresdner Architektenvereins* zu veranstalten. Dieser Antrag wurde angenommen. Man darf auf die Ergebnisse des Wettbewerbes gespannt sein. *∞*

Ein **Abend- und Wander-Museum** wird in Paris geplant; hierüber berichtet das »Centralbl. der Bauverw.«: Das Abend-Museum wird, wie das South-Kensington-Museum in London, bis 10 Uhr abends geöffnet sein und einerseits den Kunsthandwerkern Gelegenheit geben, sich selbstthätig weiter zu bilden, andererseits bei den Handwerkerkreisen in weiterem Sinne durch Anschauung Verständnis für kunstgerechte Gebrauchsgegenstände erwecken. Für die Sammlungen bedarf es nicht teurer und in vollständiger Reihenfolge doch nicht mehr zu beschaffender Originale, es genügen Nachbildungen guter Erzeugnisse alter und neuer Kunst. Um den in dieser Richtung schon genugsam in Anspruch genommenen Staat nicht noch mehr zu belasten, wird von den Fabrikanten in wohlverstandenem eigenen Interesse gefordert, zur Gründung des Museums durch Hergabe ihrer Erzeugnisse beizutragen. Bücher, Photographien und Abbildungen aller Art sollen die Sammlungen ergänzen. Nur für einfache Ausstellungsräume, Lesezimmer und das Personal habe der Staat zu sorgen. Daher soll auch nicht darauf verzichtet werden, von jedem Benutzer ein geringes Eintrittsgeld, etwa einen Sou, zu erheben. Gerade hierfür tritt der Bericht des Ausschusses besonders ein, indem er es als eine durchaus falsche demokratische Ansicht bezeichnet, dass dem Arbeiter alles, was zu seiner Weiterbildung dient, von Staats wegen unentgeltlich, also wesentlich von anderen bezahlt, gegeben werden soll. Der thätige Handwerker verdiene genug, um für sich eine solche kleine Aufwendung zu machen; er werde sich dadurch als Berechtigter fühlen und der Einrichtung selbstthätiges Interesse entgegenbringen. Bezeichnend erscheinen diese Ausführungen, da sie nicht als die Ansicht eines Einzelnen, sondern als die eines französischen parlamentarischen Ausschusses abgegeben sind. — Für das Wander-Museum sollen Sonderausstellungen beschafft werden, die ohne Lücke den Entwickelungsgang ganzer Kunstabschnitte veranschaulichen. Diese sollen mit zugehörigen Schränken in die Provinzen verschickt und an Städte, die selbst keine Museen sich halten können, verliehen werden. Besonders sollen die Städte mit gewerblichen Schulen daraus Vorteil haben; es sollen sich daran für diese und die höheren Schulen Vorträge anschliessen. Wo hierfür geeignete Persönlichkeiten nicht vorhanden sind, sollen von der Centralstelle geeignete junge Fachgelehrte hinausgeschickt werden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 25. 9. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HOLLÄNDISCHER BRIEF

Wenn wir die Ergebnisse, welche nach Abschluss meines vorigen Briefes (das heisst nach Anfang Dezember 1901) im holländischen Kunstleben stattgefunden haben, den deutschen Lesern der Kunstchronik in grossen Zügen vorführen wollen, so muss in erster Linie die Ausstellung von Werken des *G. H. Breitner* genannt werden.

Diese Ausstellung, welche im Künstlerverein »Arti et Amicitiae« in Amsterdam stattfand, war geradezu ein Ereignis in der holländischen Kunstwelt, ein Ereignis, ungefähr wie die Maris-Ausstellung im Haag vor einigen Jahren.

Wie bereits früher in dieser Zeitschrift (Nr. 9, 19. Dezember 1901) berichtet ist, waren soviel als möglich alle Gemälde, Zeichnungen u. s. w. aus den verschiedenen Perioden der Entwickelung dieses kaum vierzigjährigen Meisters von nah und fern zusammengebracht, und somit ein Ganzes geschaffen, welches einen unvergesslich schönen und erstaunlichen Eindruck machte.

Es giebt wenige Künstler, welche so vielseitig sind wie gerade Breitner, es giebt auch wenige, welche eine so grossartige Technik und eine so charakteristische Pinselführung haben, wie dieser Maler. In seinen frühen Arbeiten schon zeigt er sein stark persönliches Talent. Damals beschäftigte er sich hauptsächlich mit Pferdestudien. Er machte die Manöver mit und zeichnete und malte Kavallerie und Artillerie in den verschiedensten Momenten und Darstellungen. Wunderbar schöne, kleine Ölstudien z. B., mit einer Schwadron Kavallerie auf der Heide unter düsterem Himmel, die Mannschaft in dunkelblauer Uniform auf den braunen scheckigen Pferden den Befehl zum Angriff abwartend. Dann wieder einen Hügelabhang mit trabenden Ordonnanzen, oder ein grosses Bild mit anstürmender Kavallerie, ein Meisterwerk in Zeichnung und Kolorit, in grossen flotten Zügen und vollster Wahrheitstreue hingemalt.

Stimmungsbilder sind Breitner's Werke, Stimmungsbilder von sonderlich ergreifender Wirkung. Je mehr er in seinen Arbeiten fortschreitet, je reifer seine Kunst wird, desto stimmungsvoller werden seine Bilder. Namentlich die Pferde sind vortrefflich charakterisiert: wie sie wütig traben im Angriff, wie sie müde ausruhen oder ungeduldig warten, wie sie schwere Lasten ziehen oder halb schlafend vor dem Pferdebahnwagen im Regen stehen.

Das Pferd spielt bei Breitner eine grosse Rolle, auch in seinen Arbeiten aus der Zeit, welche man seine zweite Periode nennen könnte. Es sind dieses die Bilder aus dem Amsterdamer Strassenleben, Bilder, welche durch die einfache wahre Wiedergabe des Gegenstandes nicht allein, sondern auch durch die Wahl desselben einen unvergesslichen Eindruck machen. Ein trüber grauer Himmel hängt über den dunklen Häusern an einer Amsterdamer »Gracht«. Es hat eben aufgehört zu schneien. Durch den frischen Schnee, der schon von Fuhrwerk und Fussgängern zertreten und schmutzig geworden ist, ziehen zwei Pferde mit grösster Mühe einen schwer beladenen Wagen fort. Der Fuhrmann geht fröstelnd nebenher, ein paar Dirnen, ärmlich gekleidet, das Halstuch vor den Mund haltend, arbeiten sich mühsam durch Schnee und Wind hindurch. Ein anderes Bild wieder zeigt uns einen trüben, stürmischen Nachmittag. Der Regen peitscht durch die leeren Strassen, welche nur von einigen Droschken belebt sind. Weitere Bilder versetzen uns mitten in die grossen Verkehrsstrassen Amsterdams. Das hervorragendste von diesen ist gewiss die »Paleisstraat« im Schnee, ein Moment auf einer Brücke, wo Fussgänger von verschiedenster Art, sich eilend im täglichen Geschäftsleben, jeder für sich seines Weges gehend, abgebildet sind.

Die Bewegung, das Grossstadttreiben in allen möglichen Momenten hat Breitner darzustellen vermocht, wie vor ihm kein anderer. Und das mit einer Virtuosität der Pinselführung, die einen jedesmal ins Staunen setzt. Die meist unmalerischen Gegenstände werden, von seinem Talent berührt, zu einem Kunstwerk. In letzter Zeit hat Breitner auch viele Interieurstudien gemacht, unter welchen mir namentlich einige Damen in japanischer Tracht aufgefallen sind.

Jedoch für dieses Mal genug von den Werken dieses Malers. Es ist nicht gut möglich (mir wenigstens nicht), ihn denjenigen Leuten zu charakterisieren, welche seine Arbeiten nicht gesehen haben. Deshalb hoffe ich, dass auch in Deutschland bald einmal mehrere von Breitner's Bildern zu einer Gesamtausstellung vereinigt werden mögen.

Kommt es dazu nicht, dann müssen wir uns behelfen mit den Abbildungen, welche in einem demnächst erscheinenden Prachtwerk über Breitner veröffentlicht werden.

* * *

Ungefähr gleichzeitig mit der Breitner-Ausstellung fanden im Haag zwei Kunstausstellungen statt, in »Pulchri Studio« und im »Kunstkring«. Von diesen beiden war die erstgenannte die beste. Die meisten Haager Altmeister waren vertreten. *Bisschop* z. B. mit einem sehr schönen, etwas poetischen Gegenstand aus dem friesischen Leben, eine junge Mutter, welche in ihrem Bette liegt und glückstrahlend zu ihrem Kind hinüberblickt, welches in einer reichkolorierten altfriesischen hölzernen Wiege neben dem Bette steht. Durch die halb geöffneten Fensterladen schlüpft ein Sonnenstrahl ins Zimmer, welcher dem Ganzen eine stimmungsvolle, fröhliche Färbung verleiht.

Josef Israëls hatte gleichfalls ein hervorragendes Bild eingesandt, eine der letzten Arbeiten dieses Malers, welcher trotz seines hohen Alters noch fortwährend den Pinsel führt. Es stellt eine alte Fischersfrau dar, welche eben ihren Kaffee trinken will, der jedoch zu heiss ist, so dass sie durch Blasen ihn abzukühlen sucht. Ein namentlich durch die Farbenstimmung wunderbar wirkendes Bild! Das andere Bild von Israëls, ein Mädchen am Fenster, war nicht so wirkungsvoll. Von *Willem Maris* eine schöne, saftige Landschaft mit Kühen, von *Mesdag* ein Strandbild von den gewöhnlichen Qualitäten dieses Meisters. Und damit haben wir von den älteren Meistern das beste genannt. Die jüngeren zeigten sich meistenteils auf dieser Ausstellung von ihrer schönsten Seite. So z. B. *Haverman* mit einem prachtvollen Mädchenporträt, Velazquez ähnlich behandelt und in warmen Tönen gehalten. Dann *Josselin de Jongh* mit einem Damenbildnis, der junge *Richard Bisschop* mit zwei farbenreichen Kirchenansichten. Auffallend waren auch die beiden Stillleben des *Willem E. Roelfs,* namentlich das mit den Fischen, ein frisches Stück Arbeit, technisch hervorragend und sehr viel für die Zukunft versprechend.

Unter den Landschaftsmalern ist in erster Linie *Gorter* zu nennen, welcher in der letzten Zeit immer grössere Fortschritte macht. Seine gutkomponierten, frisch und breit ausgeführten Baumlandschaften sind mir sehr sympathisch, und namentlich das grosse Bild, welches er hier ausgestellt hatte, zeigt ihn in seiner vollsten Kraft. *Lapidoth* hatte ein sehr fein gemaltes Gartenstück eingesandt. Ein Gartenhaus unter hohen Kastanienbäumen, davor Beete mit Salat, Bohnen u. s. w., ein Bildchen von besonderem Reiz und einer sehr sauberen technischen Ausführung.

Von *Martens, Wysmuller, Sluyter, Akkeringa, Arntzenius, Bastert* u. s. w. waren keine Bilder ausgestellt, welche diese Maler von einer besonderen Seite zeigen: gute Bilder in ihrer gewohnten Art. Es ist nicht möglich, hier alle guten Sachen zu nennen, aber ich will doch noch auf *Ives Browne's* Arbeiten aufmerksam machen, namentlich auf einen sehr schön gemalten Frauenrücken, wundergut gezeichnet, ausgezeichnet in der Wiedergabe des Lichts, einigermassen an den Franzosen Henner erinnernd.

Und dann noch die Bildhauerwerke von *Dupuis* und *van Wyk,* beide in ihrer Art ziemlich übereinstimmende Talente, von denen jedoch ersterer etwas mehr einen akademischen Zug in seinen Werken hat als der zweite. Dupuis' Violinspielerin war mir von den drei Arbeiten dieses Meisters am sympathischsten, obwohl auch sein »Kuss«, namentlich als Aktstudie vortrefflich heissen kann. Von van Wyk's Arbeiten ist namentlich sein »Bettler« zu nennen.

Die Ausstellung des »Kunstkring« hatte nicht so viele hervorragende Arbeiten aufzuweisen, und war viel kleiner. Ausser den interessanten kunstgewerblichen Arbeiten und den Bildhauerarbeiten von *Dupuis* (unter denen namentlich der wundervolle Bogenschütze und das Porträt des bekannten holländischen Violinspielers Hack zu nennen sind) sind in erster Linie zu nennen die Gemälde von *Floris Verster,* einem der begabtesten holländischen Blumen- und Stilllebenmaler. Ferner Landschaften von *de Bock, Wichers* (ein sehr stimmungsvoller, ausserordentlich fein ausgeführter Mondaufgang) und *Henricus,* ein gutes, wenngleich etwas unruhiges Bild von dem jungen Maler *Buisman,* welches durch seine gut gewählten Farben und tadellose Zeichnung auffällt; ein Porträt von dem jungen *Roelofs,* eine Landschaft von *Bodifée* u. s. w.

Ausser diesen Ausstellungen fanden noch eine Sonderausstellung von Arbeiten des *Jan Toorop* (der bekannte holländische »Secessionist« im deutschen Sinne) in Leiden und Rotterdam statt, eine Ausstellung von Gemälden u. s. w. von *Allebé* in Amsterdam u. s. w. Augenblicklich ist im Haag bei Buffa eine Ausstellung von Werken des *V. Bauffe* angefangen und in Amsterdam eine grosse Ausstellung von Werken des bekannten holländischen Radierers und Zeichners *Bauer.* Ein reges Leben also auf dem Gebiet der bildenden Kunst, welche in Holland fortwährend neue und gute Kräfte bildet. Wenn wir auch im allgemeinen von den Ausstellungen den Eindruck bekommen, dass die älteren der lebenden Meister ihren Höhepunkt erreicht haben und wenig Neues bringen, und dass es unter den jüngeren eine ganze Schar giebt, welche, obwohl sie sehr viel versprechen, noch nicht die Höhe ihres Talentes erreicht haben, so kann die holländische Malerschule doch augenblicklich mit einem gewissen Stolz auf einige Grossmeister hinweisen, welche als ebenso viele Sterne am holländischen Kunsthimmel in grösstem Glanze strahlen. Unter diesen nimmt Breitner eine erste Stelle ein als Maler, Bauer eine nicht geringere als Zeichner und Radierer. In meinem nächsten Briefe hoffe ich eingehend etwas über Bauer's Werke zu erzählen.

Rotterdam, im April 1902. *C. B.*

BÜCHERSCHAU

Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des früheren Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1901. 228 S. gr. 4°.

In der deutschen Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst wird das zur Besprechung uns vorliegende Werk einen hervorragenden Platz behaupten. Durch das energische Streben einer Anzahl jüngerer Kunstforscher beginnt die Entwickelung jener grossen Epoche, vorläufig zwar nur in einzelnen Abschnitten zu erhellen. Fast jede neue Arbeit führt uns dem Ziele näher, das abendländische Mittelalter nicht nur, wie vorher, in den allerallgemeinsten Zügen, sondern auch, so weit möglich, im einzelnen, in dem inneren Mechanismus, in den wesentlich bestimmenden Kräften zu begreifen. Man begnügt sich nicht mehr, die aufeinander folgenden Jahrhunderte, die karolingische, die ottonisch-heinricische, die romanische und gotische Periode unterscheiden zu können. Man fordert nunmehr eine möglichst eindringende Erforschung der verschiedenen Kunstschulen mit Rücksicht auf ihre Centralpunkte, ihre Verbreitung, ihre Berührungen und Durchkreuzungen untereinander, ihre Beeinflussungen von aussen her oder von schon vergangenen Epochen. — Die Voraussetzung des erlangten und noch zu erwartenden Erfolges ist vor allem eine seit Waagen und Springer unendlich gewachsene Denkmälerkenntnis und die kritisch strenge Bearbeitung des Materials.

Was die Malerei betrifft, ist es einstweilen vornehmlichst das frühere Mittelalter, die karolingische und ottonisch-heinricische Kunst, welche, nach dem Vorgange Janitschek's und Vöge's, das Interesse dieser Forschung angezogen hat. Auch Swarzenski hat sich einen Stoff aus der letztgenannten, der ersten Blütezeit der deutschen Kunst, gewählt: die Regensburger Miniaturschule des X. und XI. Jahrhunderts. Das von ihm zusammengebrachte Material ist zwar eben für diese Schule nicht sehr reich. Es gehören aber dahin einige der schönsten Prachtwerke der Zeit: das Sakramentar Heinrich's II., der Utacodex und das Perikopenbuch Cim. 15. 713, Cim. 179, alle in der Münchner Staatsbibliothek und alle längst wohl bekannt. Andere Umstände tragen dazu bei, um dieses Interesse noch bedeutend zu erhöhen: der eigentümlich repräsentative Charakter der älteren Bilderhandschriften im auffallenden Gegensatze zu der erzählenden Kunst der gleichzeitigen westdeutschen Schulen, die dogmatisch-scholastische Tendenz, welche die Buchmalerei in Regensburg zu einer Vorläuferin des späteren Mittelalters macht, schliesslich die Selbständigkeit der innerhalb der Schule wirkenden Kräfte und die verschiedenen Einflüsse, welche sich hier geltend machen. Als Ausgangspunkt des Aufschwunges steht der noch (in München) bewahrte, spätkarolingische »codex aureus von St. Emmaram«. Am reinsten entwickelt die Schule ihre Eigentümlichkeit in dem mittelalterlichen, ornamental dekorativen »Flächenstil«, im Gegensatz zu dem nach frühchristlichem Muster modellierenden »Gemäldestil« der westdeutschen Schulen. Von fremden Einflüssen ist der byzantinische der wichtigste, fühlbar wie derselbe ist, sowohl in den Typen als auch in der Stilbehandlung, besonders im Sakramentar Heinrich's II. Der Verfasser betrachtet in der That Regensburg als das erste Einfallsthor für diesen Einfluss; die Aufgabe wurde, nach dem Untergange der Schule, im 12. Jahrhundert von Salzburg übernommen.

Die Blütezeit der Regensburger Schule war kurz. Schon bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts tritt der Verfall ein. Wie Swarzenski den Aufschwung der Schule mit den segensreichen Reformbestrebungen des 10. Jahrhunderts innerhalb der bayrischen Kirche setzt, so sucht er die Ursache des Verfalls in der um die Mitte des folgenden Jahrhunderts siegreich sich verbreitenden, asketisch intoleranten Zeitströmung, welche z. B. in Regensburg in Othloh von St. Emmaram einen Vorkämpfer hatte. Die Traditionen der Schule erloschen vor diesem weltfeindlichen Geist und mit der zunehmenden Impotenz erlagen die Regensburger Illustratoren gegen das Ende des Jahrhunderts dem überhandnehmenden Einfluss einer einheimischen, weit verbreiteten Miniaturschule, welche Swarzenski die bayrische Provinzschule nennt.

Die Darstellung des Verfassers, an und für sich wissenschaftlich trocken und vielleicht unnötig breit, giebt somit vom Anfang bis zum Ende das vielseitige Bild einer sehr bedeutungsvollen künstlerischen Entwickelung, welche wie ein mächtiger Wellenschlag in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst erscheint. In wie weit die Ergebnisse Swarzenski's und seine auch gelegentlich über die Miniaturkunst des frühen Mittelalters im allgemeinen ausgesprochenen Ansichten sich als haltbare Errungenschaften der Forschung zeigen werden, kann nicht unsere Aufgabe sein zu entscheiden. Immerhin ist sein Buch ein wertvoller Beitrag zu der Geschichte der deutschen Kunst.

J. J. Tikkanen.

Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen unter Leitung von *A. Schmarsow, W. v. Oettingen;* Sekretäre: *Dr. Kautzsch, Dr. Pallmann.* Siebenter Jahrgang 1901.

Den 25 Tafeln dieses Jahrgangs kann das gleiche Lob gespendet werden, wie den vorhergehenden Veröffentlichungen. Diesmal handelt es sich sogar zumeist um bisher völlig unbekannte Werke, und zwar von fünf italienischen, drei deutschen und zwei holländischen Meistern. Tritt auch in *Masaccio's* schlecht erhaltener Fresko-Lünette mit der Madonna und zwei anbetenden Engeln in S. Stefano in Empoli der Charakter der Übergangszeit vom Trecento zum Quattrocento stärker hervor als die persönliche Eigenart des Künstlers, so bekunden die Freskenbruchstücke aus der Taufkapelle der Kollegiatkirche daselbst um so besser die Kraft seines Gefühlsausdrucks und die Wucht seiner Körperbildung, namentlich in der Pietà, die den Vergleich mit seiner Dreieinigkeit in S. M. Novella nahelegt. — *Andrea del Castagno's* grosses Kreuzesbild in S. Apollonia zu Florenz, das ein willkommenes Seitenstück in dem soeben von Heinr. Brockhaus in seinen »Forschungen über Florentiner Kunstwerke« veröffentlichten Fresko der Annunziata findet, kommt in der Teilaufnahme zu voller Geltung; seine wenig bekannte Lünette mit dem von zwei Engeln gestützten Christus im Grabe, im Durchgang zum ehemaligen Klosterhof von S. Apollonia, dem jetzigen Militärmagazin, wird mit Recht als grossartiges Hauptwerk seiner reifsten Zeit gepriesen, sowohl wegen der auf vollkommener Beherrschung der Verkürzung beruhenden Raumausfüllung, wie namentlich wegen des bei ihm seltenen, ergreifenden Gefühlsausdrucks. — Die beiden interessanten kleinen Bildchen aus dem Museum Poldi-Pezzoli und dem Museum der Kollegiatkirche von Empoli möchten zunächst doch eher noch allgemein der *Nachfolgerschaft Masaccio's* überlassen, als geradeswegs auf den Namen des jungen Fra Filippo getauft werden, zumal namentlich das letztere wenig zu diesem Künstler passen will. — In den Bemerkungen zu der von einem Strassentabernakel stammenden und nach S. Giov. de'Fiorentini in Rom verbrachten Madonna in Fresko von *Baldassare Peruzzi* wird viel dankenswertes Material für die Jugendgeschichte dieses Künstlers beigezogen. — Sehr interessant sind auch die

zahlreichen Aufnahmen der durchaus nach malerischen Gesichtspunkten komponierten frühen Fresken von *Sodoma* in S. Francesco in Subiaco, über die Schmarsow in den Sitzungsberichten der K. Sächs. Ges. d. Wiss., 14. Nov. 1901, gehandelt hat.

Die *Deutschen* sind vertreten durch zwei Bilder des 15. Jahrhunderts im Schlosse Lichtenstein, einige Tafeln des Meisters von Messkirch ebendaselbst, die mit solchen der Galerie von Donaueschingen zusammen zu gehören scheinen, und den etwas klobigen Sebastiansaltar von Dinkelsbühl, der wohl durch einen in Nürnberg ausgebildeten Künstler um 1520 (eher als um 1530) ausgeführt worden ist. — Die beiden *holländischen* Bilder aus der Wende des 15. Jahrhunderts bieten so viel Berührungspunkte, dass sie sehr wohl in der vom Texte angedeuteten Reihenfolge von einem und demselben Künstler geschaffen sein können. — Dem Unternehmen wünschen wir in immer verstärktem Masse die weiteste Verbreitung. *W. v. S.*

Reproductions in Facsimile of Drawings by the old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With Text by *S. Arthur Strong*. Part III. London, P. & D. Colnaghi, 1901.

Es ist mit Freuden zu begrüssen, dass die noch immer unermesslichen Kunstschätze des englischen Privatbesitzes mehr und mehr durch systematische Publikationen dem Studium bequem zugänglich gemacht werden. Die Firma Braun in Dornach hat eine Serie von Photographien zu veröffentlichen begonnen, die Bilder aus den Galerien Cook, A. Rothschild, Benson, Farrer, Duke of Westminster reproduzieren; die unlängst in den Besitz des Staates übergegangene Wallace-Sammlung, sowie die reichen Galerien des Duke of Wellington, des Duke of Westminster, die Windsorkollektion u. a. sind Gegenstand reich ausgestatteter Sonderpublikationen, die mit ihren Heliogravuren gegenüber den recht mässigen älteren Werken, wie Gower's Historic Galeries of England, einen leichten Stand haben. Ihnen reiht sich das oben angezeigte Lieferungswerk würdig an. Die Zeichnungsammlung des Earl of Pembroke, im Anfang des 18. Jahrhunderts angelegt, genoss stets eines besonderen Ansehens, wenngleich fast niemals etwas aus ihren Beständen in Ausstellungen oder bei anderen Gelegenheiten gezeigt wurde. Die bisher erschienenen zwei Lieferungen rechtfertigen die günstige Meinung von dem Geschmack, den die Gönner Holbein's und van Dyck's ihren Nachfahren als Erbe hinterlassen haben. Besonders reichhaltig sind die oberitalienischen Schulen vertreten, eine Silberstiftskizze *Leonardo's* zum Sforzamonument, eine Federzeichnung *van Dyck's* zu dem Reiterbildnis des Grafen Arenberg in Holnham, einige Rötelstudien *Correggio's*, eine Bisterstudie von *Antonio Pollajuolo* und ein sorgfältig ausgeführter Entwurf zu einem florentiner Marmoraltar seien als pièces de resistance hervorgehoben. In der unlängst ausgegebenen dritten Lieferung finden wir eine nicht ganz einwandfreie Studie zu *Raffael's* Schlüsselübergabe, zwei *Correggio* zugeschriebene Rötelzeichnungen, eine heilige Familie von *Pontormo*, eine Gruppe aus *Sodoma's* Fresko der Vermählung Mariä in San Bernardino zu Siena, einen weiblichen Profilkopf aus dem Schülerkreise *Lionardo's*, eine Kindergruppe von *Duquesnoy* und eine Federzeichnung — Abweisung des Opfers Joseph's —, die der Verfasser des Textes auf die Autorität Sidney Colvins hin dem unlängst seinem wahren Namen *Dirk Vellert* nach bekannt gewordenen Kupferstecher und Glasmaler zuschreibt, dessen Monogramm D. V. bisher auf Dirk van Staren gedeutet wurde.

Der Text, der sich auf kurze Angaben über den Gegenstand der Darstellungen und die Zuschreibung beschränkt, würde durch genaue Mitteilung der Masse, der Wasserzeichen sowie der Herkunft der einzelnen Blätter, soweit sich diese verfolgen lässt, an wissenschaftlicher Brauchbarkeit gewinnen. Auch über die Geschichte der Sammlung könnte der Verfasser vielleicht in einer Schlusslieferung noch wertvolle Aufschlüsse geben. Es würde z. B. interessieren, zu erfahren, ob Thomas Pembroke 1678 mit einem Teil der berühmten Antiken Arundels auch den Grundstock zu dieser reichhaltigen Zeichnungssammlung erworben habe, da über die Schicksale der zum Teil von Hollar radierten Handzeichnungen Arundel's noch immer Unklarheit herrscht.

Schriever. Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze. Osnabrück, *F. Schöningh*, 1901. 8° mit sieben Lichtdrucktafeln und vielen Textabbildungen.

Das kleine Schriftchen ist gelegentlich einer Katholikenversammlung in der niedersächsichen Bischofsstadt von einem Domkapitular verfasst und stellt sich die Aufgabe, die Baugeschichte und Altertümer des romanischen Petridomes und seiner reichen Schatzkammer durch Abbildungen und Beschreibungen in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Der Text zeugt von einer rührenden, laienhaften Naivität in kunsthistorischen Dingen und legt den Wunsch nahe, dass das belehrende archäologische Handbuch des hannoverischen Provinzialkonservators Reimers unter den Geistlichen des Osnabrücker Sprengels in Zukunft mehr Verbreitung finden möge. Unter den abgebildeten Kirchengeräten und Kunstwerken interessieren der kupferne Taufkessel aus dem 12. Jahrhundert (p. 7), der sogenannte Elfenbeinkamm Karl's des Grossen, einige frühmittelalterliche Elfenbeinreliquiare, zwei gotische Silberschreine und insbesondere die in Silber getriebene Madonnenstatuette, die nicht, wie der Verfasser (p. 107ff.) mit komischer Umständlichkeit auseinandersetzt »teils romanisch, teils gotisch« ist, vielmehr als eine künstlerisch wertvolle Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhundert gelten muss, während die beiden silbernen Apostelfiguren des Petrus und Paulus einer etwas vorgeschritteneren Epoche desselben Jahrhunderts angehören (p. 103f.). Ferner ein sehr reicher Abendmahlskelch von Engelbert Hofftege — aurifaber de Cosvldyge — (1469), der zierliche Tenebrenleuchter (15. Jahrhundert, p. 123) und zahlreiche Textilarbeiten.

Die Freude an diesen Schätzen darf man sich nicht trüben lassen durch das Gefühl der Beschämung, dass in Deutschland, wo zur Zeit so pathetisch von der »Kunsterziehung des Volkes« peroriert wird, derartige Kostbarkeiten der Fürsorge von Geistlichen anvertraut sind, deren kunstgeschichtliche Kenntnisse leider gar keine Gewähr dafür bieten, dass das Wertvolle als solches erkannt und auch in kunstpädagogischem Sinne nutzbar gemacht wird. Wenn der Verfasser in seinem Vorwort sagt, dass die Kunstschätze des Osnabrücker Doms »wohl geeignet sind, eine Bildungsschule im kleinen für das Kunststudium abzugeben und dieses Studium anzuregen«, so hat er durchaus recht. Aber sein Text giebt bei aller Liebe und Ehrfurcht, mit der er von den Kunstwerken spricht — leider den Beweis, dass das Studium dieser Dinge auch bei den am ehesten dazu Berufenen noch ein frommer Wunsch für die Zunkunft ist.

Alfred Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1901, mit 72 Abbildungen.

Im Vorwort des Buches teilt der Verfasser mit, dass es einen wesentlich erweiterten und berichtigten Abdruck einer der philosophischen Fakultät zu Heidelberg vorgelegten Doktordissertation darstellt. Dies Vorwort, wie auch die 14 Seiten umfassende Einleitung beweisen ohnedies die starke Einwirkung, die der Lehrer der Kunstgeschichte an der Carolo-Ruperta auf seinen Hörerkreis ausübt. Sie sind

klangvoll, weitschrittig, von lebhafter nationaler Empfindung durchweht, aber ihnen mangelt gelegentlich plastische Kraft und Konzentration. Dem Bedürfnis, sich über deutsche Art auszusprechen, hat der Verfasser doch wohl allzuwillig nachgegeben. Man glaubt die Begeisterung später Jugendlichkeit herauszufühlen; das Bewusstsein der Pflicht, sich zugleich als gewissenhafter Forscher zu legitimieren, giebt den darauf folgenden Ausführungen, dem eigentlichen Kern des Buches, gelegentlich etwas Katzenjämmerlichunfreies.

Der Verfasser durchwandert die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts auf ihren vielfach labyrinthischen Wegen, mit dem Ariadnefaden in der Hand, der an den Begriff »Bildnis« nicht allzufest angeknüpft ist. Ernste Arbeitsstimmung wechselt dabei oft mit ästhetischem Erholungsbedürfnis. Dem guten Willen, des Stoffes Herr zu werden, tritt immer wieder die Neigung in den Weg, noch einiges mehr zu sagen, als zur Zeit notwendig und möglich.

Dieses Ringen mit einer Aufgabe, zu der ihn wirkliche Liebe treibt, beeinträchtigt einigermassen den Genuss der Lektüre. Mangelt der Darstellung Knappheit, Übersichtlichkeit und Klarheit, kurz, jene Haltung, die einer litterarischen Leistung künstlerisches Gepräge verleiht, so verfolgt man doch mit aufrichtiger Teilnahme die Bemühungen, sich durch ein Dickicht von zum Teil recht widerspenstigen Schlingpflanzen durchzuschlagen.

Ein reiches Material wird zusammengetragen, das für die Geschichte der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert fast noch mehr Ausbeute liefert, als für das Porträt.

Der erste Teil des Buches giebt eine Art Vorgeschichte des Bildnisses in der Buch- und Wandmalerei, der Plastik und den graphischen Künsten. Bei der Sorgfalt, mit der der Verfasser allen Spuren nachgeht, überrascht es, unter den Bildnisstechern des 15. Jahrhunderts Israel von Meckenem zu vermissen, der in dem bezeichneten Doppelporträt seiner selbst und seiner Gattin wohl zuerst dem Kupferstich ein Gebiet erschlossen hat, auf dem dieser später so erfolgreich sich behaupten sollte.

Dann folgt eine lokale Gruppierung des Denkmälervorrats der Tafelmalerei im 15. Jahrhundert. Hier hätte Schwaben — wenn dem Verfasser das inzwischen bekannt gewordene Altarwerk Multscher's in Berlin mit seinen individuellen Köpfen bereits vorgelegen — noch weit entschiedener herangezogen werden müssen. Freilich spaltet sich der Weg der Untersuchung allzu vielfältig, wenn man individuelle Bildung von Gesichtszügen, wie der Verfasser thut (s. Einleitung p. V) bereits als Porträtabsicht deutet. In diesem Sinne müsste man statt von einer Geschichte des Bildnisses von einer Geschichie der Physiognomie in der älterern deutschen Malerei sprechen, eine Erweiterung der Aufgabe, die neue Ziele aufstellt und breitere Grundlagen verlangt, aber an sich systematisch angelegten Köpfen viel Vergnügen bereiten dürfte.

Im dritten Teil des Buches wird die allmähliche Loslösung des Porträts im modernen Wortsinn vom Grabmal, Stifterbildnis und Assistenzbild geschildert, schliesslich dann in einem Rück- und Ausblick (p. 245 ff.) das Facit der Untersuchung gezogen.

Überall möchte man zunächst zurechtrücken und kürzen, und dennoch stösst der Leser immer wieder auf Bemerkungen und Beobachtungen, die man solcher Kürzung nur ungern zum Opfer brächte. Sicherlich wird, wenn einmal die Hauptlinien feststehen, hier so manches zu finden sein, das als Bestätigung oder Korrektur willkommen ist. Diese Linien aber zu ziehen, ist dem Verfasser noch nicht gelungen. Trotzdem wird jeder, der sich mit den durch dies Werk in Fluss gebrachten Fragen und Problemen beschäftigt, gern anerkennen, dass die schwere Arbeit in Alfred Lehmann einen begeisterten und deshalb auch zur Nachfolge begeisternden Förderer gefunden hat. *L. K.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Von der Engelsburg. In einer Studie im Märzheft der »Rivista di Artigleria e Genio«, an einer für kunstgeschichtliche Interessen also etwas abgelegenen Stelle, fasst der Leiter der Ausgrabungen und Wiederherstellungsarbeiten an der Engelsburg, Major Borgatti, die bisherigen Ergebnisse der Arbeiten zusammen, indem er zugleich seine bekannte wertvolle Monographie über das Baudenkmal dreier Zeitalter in Einzelheiten berichtigt. Klare und lichtvolle Abbildungs- und Plantafeln erhöhen den Wert der Studie. Nur das Wichtigste aus ihr sei hervorgehoben. Zwischen Kastell und Fluss sind jetzt sechzehn der römischen Grabkammern freigelegt, welche radienförmig an das eigentliche Hadriansgrabmal sich anschlossen. Es spricht alles dafür, dass weitere Ausgrabungen auch auf den anderen Fronten die entsprechenden Kammern freilegen werden. In Bezug auf die Anordnung der Inschriften für diese Grabkammern, die uns das Mittelalter überliefert hat, tritt Borgatti der Anschauung von Hülsen[1]) entgegen, der sie an dem Sockel des Grabmals unterbringen möchte. Borgatti weist ihnen an der Aussenseite des quadratischen Unterbaues entsprechend der Lage der Grabkammern Plätze an, und findet so auch für die uns nicht im Wortlaut überlieferten Inschriften bis auf die Verwandten Caracalla's und Geta's herab Platz. Auch in Bezug auf den oberen Abschluss des Denkmals durch eine mit Bäumen bepflanzte Erddecke — wie bereits berichtet, sind bedeutende Massen Erde in bisher unzugänglichen Räumen des Kastells aufgefunden worden — deren Krönung dann wiederum ein viereckiger (nicht runder), gemauerter Aufbau bildete, bleibt Borgatti Hülsen gegenüber bei seiner Ansicht; in Bezug auf letztere Frage weist er auf die Fülle mittelalterlicher Abbildungen hin, andererseits auf die viereckige Form des heutigen abschliessenden Baues, des Torrione Borgia, der nichts anderes sei als jener antike krönende Bau, allerdings angestrichen und vielfach geflickt. Eine Rekonstruktionsabbildung erläutert Borgatti's Anschauungen und liefert also das neueste bildliche Material zu der alten Streitfrage der äusseren Erscheinung des Hadriansmausoleums. Die Abbildungen geben auch das wiederaufgefundene Stück eines Relieffrieses mit Bucranien und Gewinden. Da es leicht cylindrisch geformt ist, muss es der Schmuck des runden Grabmalkerns gewesen sein, wie ihm einen solchen intuitiv auch Filarete auf seiner Darstellung des Mausoleums an den Bronzethüren von St. Peter gegeben hat.

Für die mittelalterliche Geschichte des Baues haben die Arbeiten bisher nur wenig zu Tage gefördert. Immerhin ist über die Geschichte der einen vorderen Bastion, S. Giovanni, Klarheit gewonnen: Der Bau Urban's VIII. erhob sich auf einem Turm Nicolaus' V., dessen wohlerhaltenes Wappen sich gefunden hat, dieser Turm wieder auf römischem Mauerwerk.

Über die Befreiung des Gesamtbaues von störenden modernen Anbauten, die Erschliessung und Restauration der inneren Räume der Papstfestung, die Anlage einer Sammlung von Waffen und von Dokumenten und Abbildungen zur Geschichte der Burg ist in den Nr. 14 u. 26 des vorigen Jahrganges, in Nr. 8 des jetzigen und in Nr. 4 der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichtet worden. *v. Gr.*

---

1) Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889—90.

VOM KUNSTMARKT

Rom. *Verkauf der Sammlung Guidi im Palazzo Borghese.* Die Kunstschätze, welche in den letzten Apriltagen zu verhältnismässig hohen Preisen versteigert wurden, sind grossenteils ins Ausland gegangen. Allerdings ist das Jugendbild Botticelli's überhaupt nicht verkauft worden. Man verlangte von jedem Bietenden eine Kaution von 25000 Frcs. und setzte das niedrigste Gebot auf 100000 Frcs. — Bedingungen, welche selbst für ein Werk Botticelli's doch einigermassen harte zu nennen sind. Dagegen ist das nächstbeste Bild der Sammlung, eine Santa Conversazione von Vincenzo Catena, Italien erhalten geblieben. Die Direktion der Römischen Nationalgalerie hatte das Glück, das guterhaltene, wenn auch in der Färbung etwas matte Bild für den ausserordentlich geringen Preis von 8000 Lire zu erstehen. Für einen zweifelhaften Canaletto wurde der fabelhafte Preis von 19000 Frcs. gezahlt; er ist nach Amerika gegangen, wie auch das herrliche Weihwasserbecken, ein Werk des späteren Cinquecento, welches für 26000 Frcs. verkauft worden ist. Drei dem Begarelli zugeschriebene Terrakotten gingen nach Frankreich für 21000 Frcs.; eine Krönung Maria's von Bertucci wurde nach Wien für 18000 Frcs. verkauft; ein Jünglingporträt, welches allerdings sehr mit Unrecht Bartolomeo Veneto genannt wurde, erzielte nur 2000 Frcs. Das Berliner Museum hat eine Zeichnung Rembrandt's und eine Anzahl Plaketten gekauft; zwei Papstringe (Pius' II. und Paul's II.) sind, wie es scheint, in Italien geblieben. *E. St.*

VERMISCHTES

Von der kgl. Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Im kgl. sächsischen Staatshaushaltsvoranschlag für 1902/3 ist eine sehr sonderbare Auslassung über den Erfolg der Pariser Weltausstellung für die Manufaktur enthalten. Sie ist veranlasst worden durch eine Anfrage der Finanzdeputation A der zweiten Kammer, welche darüber Aufschluss verlangte. Die Mitteilung, welche wahrscheinlich von der gegenwärtigen Direktion der Manufaktur ausgeht, hat folgenden Inhalt: Die von der königlichen Porzellanmanufaktur zu Meissen in den letzten zehn Jahren beschickten fünf Ausstellungen (1893 Chicago, 1897 Dresden und Leipzig, 1898 Dresden und 1900 Paris) haben nicht nur direkt bedeutende und schwer wieder einzubringende Ausgaben verursacht, sondern auch mittelbar dem Betriebe, wie dem Geschäfte Störungen gebracht, welche sich noch Jahre lang unangenehm fühlbar machen werden, ohne dass bis jetzt die davon erhoffte Steigerung des Absatzes wahrnehmbar geworden wäre. Es ist daher zur Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen Produktion und Absatz dringend zu wünschen, dass die Notwendigkeit, eine Weltausstellung zu beschicken, in einer längeren Reihe von Jahren nicht wieder an die kgl. Porzellanmanufaktur herantrete. Was aber die Beteiligung derselben an kleineren Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen, Bazaren und dergleichen Veranstaltungen anlangt, bei denen es sich nicht um die Erhaltung des Weltrufes der kgl. Porzellanmanufaktur zu Meissen, sondern hauptsächlich um Unterstützung und Ausschmückung der betreffenden Veranstaltungen handelt, dürfte nach Ansicht der Deputation der Regierung zu empfehlen sein, sich nicht ausschliesslich nach dem Verhalten der Konkurrenzfabriken in Sèvres und Berlin zu richten, sondern im Hinblick auf die bisherigen Erfahrungen in jedem einzelnen Falle besonders zu erwägen, ob eine Beschickung den Interessen der kgl. Porzellanmanufaktur wirklich entspricht oder nicht. Als *sicher erwiesen* (!) ist es anzusehen, dass der aus der Beschickung von Ausstellungen der kgl. Porzellanmanufaktur erwachsene Nutzen in keinem Verhältnis zu den ganz unverhältnismässig hohen, durch solche Ausstellungen bedingten Unkosten steht. Für die Pariser Ausstellung hat die im Voretat veranschlagte Summe von 50000 M. nicht genügt; die wirklichen Ausgaben dafür betrugen vielmehr 93265 M. 75 Pf., denen nur eine Einnahme, bestehend aus dem Reinerlös der verkauften Waren, von 123900 M. 90 Pf. gegenübersteht. Es haben hiernach die hohen Ausstellungskosten in keiner Weise durch die Verkäufe an Waren einen entprechenden Ausgleich gefunden. Unberücksichtigt bleibt hierbei noch der Umstand, dass die äusserst wertvollen Ausstellungsgegenstände wohl noch lange Jahre das Warenlager der Porzellanmanufaktur beschweren werden, da solche teure Kunstprodukte dort nur sehr vereinzelt an den Mann gebracht werden können. Ausserdem aber haben Beschädigungen an den ausgestellten Gegenständen mehrfach kostspielige Reparaturen und Wiederherrichtungskosten verursacht. Die Pariser Ausstellung der kgl. Porzellanmanufaktur, die leider, ganz entgegen der ursprünglich von dem deutschen Herrn Reichskommissar gegebenen Zusage, doch schliesslich an Platzmangel zu leiden hatte, so dass ein grosser Teil von Ausstellungsgegenständen gar nicht vorgeführt werden konnte, hatte sich von Anfang bis zu Ende des lebhaftesten Interesses und der Sympathie des die Ausstellung besuchenden internationalen Publikums zu erfreuen, und hierin dürfte gewiss ein moralischer Erfolg zu erblicken sein. Dieser Umstand bietet auch noch den Beweis, dass das Weltpublikum noch immer an den Formen festhält, die bei der Meissner Porzellanmanufaktur von alters her den höchsten Ausdruck keramischer Kunst und ihre höchste Blüte bedeutet haben. Die Zusammenstellung der Verkäufe ergiebt, dass in 77 Fällen vom Hundert das kaufende Publikum dem alten Meissner Stile den Vorzug gegeben hat und nur in 23 Fällen vom Hundert die modernen Erzeugnisse gekauft wurden. Durch diese Thatsache wird wohl am besten die zumeist von deutscher Seite mehrfach geübte ungünstige Kritik über die ausgestellten Gegenstände der kgl. Porzellanmanufaktur widerlegt (!), eine Kritik, die lediglich in Einseitigkeit und Voreingenommenheit für die moderne Richtung (!) ihren Ausgangspunkt haben dürfte. Die Jury der Pariser Weltausstellung erkannte der kgl. Porzellanmanufaktur die höchste Auszeichnung, den Grand Prix, zu und ausserdem haben noch Herr Malereiassistent *Grust* und Herr Maler *Hentschel* die *silberne Medaille* erhalten, während der damalige Direktor, Herr Geh. Bergrat Brunnemann, vom Präsidenten der französischen Republik in Anerkennung der Leistungen der kgl. Porzellanmanufaktur für die Pariser Weltausstellung mit dem Offizierskreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet wurde. So wird immerhin die Pariser Weltausstellung ein glänzendes Blatt in der Geschichte der kgl. Porzellanmanufaktur zu Meissen bilden und deren altes Renommee aufs neue gekräftigt und bestätigt in alle Lande getragen werden.

Erstaunlich ist, dass die zweite Kammer über diesen mehr als erstaunlichen Bericht hinweggegangen ist, ohne auch nur ein Wort zu verlieren. Denn grosse kaufmännische Weisheit und eine weitschauende Geschäftspolitik kann man diesem Bericht wahrhaftig nicht nachsagen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man zunächst sagt, dieser Bericht sei von Gegnern des modernen Stils geschrieben oder beeinflusst. Denn sonst würde doch wohl hervorgehoben sein, dass die einzigen Künstlermedaillen, die in Paris an die Meissner Manufaktur erteilt worden sind, gerade denjenigen beiden Künstlern zugefallen sind, die in der Manufaktur den modernen Stil vertreten, nämlich Grust und Hentschel, während die Vertreter der älteren Richtung leer ausgegangen sind. Ausserdem ist der Bericht

auch noch insofern tendenziös, als er gar nicht angiebt, mit welchem Anteil der Altmeissner und mit welchem Anteil der moderne Stil unter den Ausstellungsgegenständen der Manufaktur vertreten war. Jeder Besucher der Ausstellung aber wird sich erinnern, dass die moderne Abteilung nur einen geringen Bruchteil der Gesamtmasse der Ausstellungsgegenstände ausmachte. Und dabei kam auf diese moderne Abteilung fast ein volles Viertel der gesamten Verkäufe (27 Prozent). Jeder kaufmännisch Geschulte wird das wohl einen bedeutsamen Erfolg des modernen Stils der Manufaktur nennen, wenn ein neu eingeführter Geschäftszweig bei der ersten Verkaufsgelegenheit sogleich den vierten Teil des gesamten Erfolgs an sich reisst. Und dabei muss auch noch gesagt werden, dass die Werke der Manufaktur in Paris keineswegs etwa mit glänzendem Geschick aufgestellt waren, sondern in ihrer zusammengedrängten Aufstellung ziemlich unerfreulich wirkten. Wenn die Leitung der königlichen Porzellanmanufaktur meint, mit den Erfolgen der Pariser Weltausstellung unzufrieden sein zu sollen, so möge sie einen grossen Teil der Schuld auch den Künstlern zuweisen, welche die Anordnung geschaffen haben.

Was die Tadler der Meissner Manufaktur angeht, so finden sich darunter Männer, wie Geh. Rat Julius Lessing, der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums und Dr. Graul, Direktor des Leipziger Grassi-Museums. Man wird diesen sicherlich nicht »Einseitigkeit und Voreingenommenheit für die moderne Richtung« nachsagen können, wenngleich wir zugeben wollen, dass der unmotiviert strenge Tadel des Schaffens der Manufaktur, der von einer anderen Seite ausging, nicht rein sachlich gewesen sein mag. Im übrigen aber sollte die Leitung der königlichen Porzellanmanufaktur doch bedenken, dass ihr gerade die Aufnahme des modernen Stils von vielen Seiten Lob und Anerkennung eingetragen hat, und es muss als eine That weitschauender Kunst- und Geschäftspolitik des früheren Leiters der königlichen Porzellanmanufaktur Geh. Bergrat Brunnemann bezeichnet werden, dass er dem modernen Stil in Meissen Eingang verschaffte. Das erweist der grosse Verkaufserfolg der ersten Ausstellung (23 Prozent) und das wird die Zukunft noch viel mehr beweisen. Denn die Zukunft gehört in der Kunst nicht den Nachahmern und Verwertern des Alten, sie gehört den Schöpfern, den selbständig schaffenden Künstlern. Wollte die Meissner Manufaktur den modernen Stil in ihrem Betrieb zurückdrängen, so würde das eine unverzeihliche Kurzsichtigkeit und eine Voreingenommenheit für den nachahmenden Historismus bedeuten, die sich später geschäftlich bitter rächen würden. Es ist ganz gerechtfertigt, dass ein Unternehmen, das dem Staate Gewinn bringen soll, den alten Stil, so lange er noch sein Publikum findet, weiter pflegt, aber das eine schliesst doch das andere nicht aus, und ein weitschauender Geschäftsmann muss auch an die Zukunft denken. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass auch die Wertschätzung des Altmeissner Stils bedenklich zurückgegangen ist: denn während noch 1889 der Reingewinn fast eine halbe Million Mark betrug, ist er im Laufe der Jahre auf 160—170000 Mark gesunken. Die Manufaktur hat also allen Grund, im Stil und im Absatz ihrer Waren neue Wege zu suchen. Wir halten es darum für unklug, dass die Meissner Manufaktur sich von der Turiner Ausstellung ferngehalten hat. Sie hätte dort zeigen sollen, welche Fortschritte sie im modernen Stil seit der Pariser Ausstellung gemacht hat, und wir sind überzeugt, dass die Herren Grust und Hentschel auch in Turin wieder Ehre eingelegt hätten, aber freilich, die haben keine entscheidende Stimme im Rate der Manufaktur. Es ist dabei durchaus kurzsichtig, wenn ein Aussteller gleich nach einer Ausstellung den Gewinn, den sie ihm gebracht hat, bar auf dem Tische liegen sehen will. Wir betrachten es schon als einen Gewinn der Ausstellungen, dass die Erträgnisse der Manufaktur seit der Einführung des modernen Stils nicht zurückgegangen sind.

Der Nettoerlös für Porzellanwaren betrug, wie schliesslich noch erwähnt sein mag, für das Jahr 1898: 1413200 M., 1899: 1388078 M., 1900: 1413290 M., für 1902 ist er in Anbetracht der schlechten Zeiten mit 1400000 M. eingestellt; die Gesamteinnahmen sind im Voranschlag mit 1468500 M., die Ausgaben mit 1298900 M. beziffert, so dass ein Gewinn von rund 170000 M. erwartet wird. ☙

Rom. Vor wenigen Wochen langte in Rom ein Gelehrter aus Australien an, welcher von seiner Regierung als Vertreter zum historischen Kongress abgesandt worden war und gleichzeitig eine kleine Bibliothek neuester australischer Publikationen mit sich führte als Geschenk für die Präsidentschaft des Kongresses. Er fand in Rom niemand, der ihm seine Bücher abnahm und niemand, der ihm sagen konnte, warum der Kongress nicht zu stande gekommen und wann und ob er überhaupt stattfinden würde. An diesen Vorfall hat der Präfekt der Staatsbibliothek in Rom, Domenico Gnoli, eine kurze Betrachtung geknüpft, die am 21. April gelegentlich des Natale di Roma erschien. Die Ausführungen des verdienstvollen Gelehrten verdienen auch im Auslande Beachtung, weil sie uns zeigen, wie schmerzlich hier von allen Gutgesinnten die wenig beneidenswerte Rolle nachempfunden wird, die Italien soeben angesichts der civilisierten Welt gespielt hat. Gnoli schätzt gewiss mit Recht den positiven Wert von Kongressen für die Kultur der Menschheit nicht sehr hoch ein, aber wir alle werden mit ihm beklagen, dass die wissenschaftlichen Arbeiten und Veranstaltungen, für welche der Kongress die Anregung geboten hatte, ins Stocken geraten sind. Auch unter diesen war die Ausstellung aller Stadtpläne Roms, für welche Gnoli selbst den Katalog bearbeitete, gewiss die bedeutungsvollste. Auch diese ist suspendiert worden wie alles übrige, und es mögen wieder Jahre vergehen, ehe diese einzigartige Sammlung den Freunden und Forschern der ewigen Stadt zugänglich werden wird. Auch darin wird man endlich dem Verfasser nur zustimmen können, dass er, was die Zukunft des Kongresses betrifft, ein entschiedenes Nein oder Ja verlangt. Denn zur Zeit sind wir noch immer im Ungewissen, ab der Kongress nur aufgeschoben oder aufgehoben ist. *E. St.*

Corpus Nummorum Italiae. Über den Fortgang dieses von der Società Italiana di Numismatica geplanten grossen Werkes, das in etwa 10 Bänden insgesamt etwa 60000 italienische Münzen, einschliesslich der von Päpsten und Kardinallegaten in Avignon und Carpentras geprägten Stücke, beschreiben und zum grossen Teil abbilden soll, erfährt man, dass die vor einigen Jahren erfolgte Übernahme des Protektorats durch den König Viktor Emanuel von günstigstem Einfluss auf das Unternehmen gewesen ist. Der König ist bekanntlich der Besitzer der grössten etwa 50000 Stücke umfassenden Münzensammlung der Welt, die Katalogisierung seiner Sammlung, die unter seiner thätigen Aufsicht und Anteilnahme früher durch den Professor Zuppi, nach dessen Tode durch den Oberst Ruggero erfolgt, kommt dem Corpus Nummorum unmittelbar zu Gute, ebenso die Beziehungen des königlichen Sammlers zu den Museen von Berlin, Wien und Petersburg und der Bibliothek von Paris, die viele italienische Münzen beherbergen; denn der König benutzt sie zur Erledigung der von der Società di Numismatica aufgestellten etwa 2000 Fragezettel. Erwähnt sei noch, dass auch die Königin Elena lebhaftes Interesse für Münzen hegt und im Besitz einer Sammlung slavischer Münzen ist. *v. Gr.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 26. 22. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER SALON DER SOCIÉTÉ NATIONALE

Wie alljährlich seit ihrem nunmehr dreizehnjährigen Bestehen hat die Société nationale die Thore ihres sogenannten Salons eine gute Woche vor der älteren Société des artistes français eröffnet. Beide Gesellschaften stellen seit der letzten Weltausstellung im Grossen Kunstpalaste aus, der zwischen der Seine und den breiten Strassen der Champs Elysées, Nicolas II. und Antin sein verzwicktes Dasein fristet. Dieser Palast besteht äusserlich aus zwei Fassaden, deren mächtigste an der Avenue Nicolas' II. liegt, während die bescheidenere und hübschere der Avenue d'Antin zugekehrt ist. Innerlich besteht der Bau aus einem hohen und sehr unschönen Glasbau, der nicht den geringsten organischen oder ästhetischen Zusammenhang mit der zu ihm führenden Fassade an der Avenue Nicolas' hat, und der in zwei Stockwerken von umlaufenden Sälen eingeschlossen wird, und aus einem weit hübscheren und kleineren Kuppelbau, dem die Fassade der Avenue d'Antin zugehört und der für sich allein ein abgeschlossenes Ganzes bildet, nur durch leicht abzusperrende Thüröffnungen mit dem grossen Glaskasten verbunden. In dem Glaskasten und seinen umlaufenden Galerien haust die Société des artistes français, die mehr Mitglieder hat als ihre Nachbarin, und bei der ausserdem die allermeisten französischen Historienmaler ihre Kilometerbilder ausstellen, so dass die Leute mehr Platz nötig haben als ihre Kollegen von der Société nationale.

Die Société nationale bewohnt den an der Avenue d'Antin gelegenen kleineren Flügel des Gesamtpalastes und hat hier hinreichend Platz für ihre Ausstellung. Nur der Skulpturenraum ist sehr beschränkt, denn er besteht nur aus dem runden Raume unter der Kuppel und aus einer anstossenden Gartenecke des grossen Glaskastens, den die ältere Gesellschaft grossmütig abgegeben hat. Indessen hat die Société nationale, deren populärer Name immer noch nach dem früheren Orte ihrer Ausstellungen Salon du Champ de Mars ist, niemals viel Platz für ihre Bildhauer beansprucht. Während sie in der Malerei von Anfang an die Führung übernahm, begnügte sie sich in der Skulptur mit einer bescheideneren Rolle. Von den bekannten französischen Bildhauern gehören ihr allerdings einige der grössten an, aber sie beschicken die Ausstellung nur sehr unregelmässig: Rodin ist immer da, aber er hat die Gewohnheit angenommen, uns die nämliche Arbeit mehrere Jahre hintereinander zu zeigen: einmal als unfertige Skizze, dann etwas ausgeführter, dann in Marmor punktiert und schliesslich endgültig vollendet. Der soeben verstorbene Dalou liess sich nur alle paar Jahre sehen, ebenso rar machte sich Bartholomé, der Schöpfer des Totenmales auf dem Friedhofe des Père Lachaise, und die anderen Bildhauer des Champ de Mars, Charpentier und Carabin, brauchen nicht viel Platz, da sie im allgemeinen nur Werke kleinen Massstabes schaffen.

In diesem Jahre ist die Abwesenheit der monumentalen Bildhauerkunst auffallender als je. Darüber werden wir kaum eine Thräne weinen, um so weniger als die Liebhaber von langweiligen Statuen und banalen Denkmälern ohne Zweifel im Salon der älteren Gesellschaft jede Befriedigung finden werden. In der Société nationale giebt es heuer nur eine einzige dieser uninteressanten Statuen, deren Urheber wir ungenannt lassen können. Rodin hat die Büste Victor Hugo's gesandt, keine jener herrlichen Arbeiten, die wie die Büsten von Jean Paul Laurens, Dalou und Antonin Proust an die schönsten Meisterwerke der italienischen Renaissance erinnern, sondern wie der Balzac Rodin's ein Versuch, den Charakter und die Seele des Modells plastisch darzustellen, ohne Rücksicht auf etwaige Abnormitäten der Form. Es ist diesen Arbeiten gegenüber ungemein schwer, sich mit Bestimmtheit zu äussern. Ein Meister wie Rodin kann nichts Uninteressantes oder Schlechtes machen, das steht fest, aber ob die Skulptur überhaupt das geben kann, was Rodin durch sie erreichen möchte, ist eine Frage, deren endgültige Beantwortung wohl der Nachwelt aufgehoben ist. Mit Recht oder Unrecht verlangen wir — abgesehen von dem enthusiastischen Häuflein, das alle Arbeiten Rodin's so ungestüm und bedingungslos anbetet, dass man oft versucht ist, an seiner Aufrichtigkeit zu zweifeln — heutzutage noch bestimmte und klare Formen von der Plastik, und es scheint uns diesem Kunstgebiete versagt, mit den Ausdrucksmitteln der Maler zu rechnen, solange sie nicht die Farbe zur Hilfe nehmen. Die Kleinskulptur ist in der Société nationale sehr gut vertreten: Carabin hat zwei Statuen aus Birnenholz, dessen warmer, weicher Ton sich ausserordentlich zur Wiedergabe des menschlichen Fleisches eignet, ausgestellt. Die eine dieser Statuen stellt das »Leiden« in Gestalt einer abgehärmten, mageren alten Frau dar, die andere, »Der Genuss«, ist ein vollblütiges, saftstrotzendes junges Weib, beide ungemein lebendig aufgefasst und mit jenem intimen Verständnis für die Materie ausgeführt, welches alle Arbeiten Carabin's auszeichnet. Von den Pariser Tänzerinnen, die ihm bisher die Vorlagen für seine graziösen, lebensprühenden Bronzestatuetten gaben, hat sich der Künstler in diesem Jahre zu den Bewohnern der Bretagne gewandt und einen sitzenden Dudelsackpfeifer, ein tanzendes Paar und eine Tanzkette von vier Personen geschaffen, ganz vorzüglich charakterisiert und in jeder Beziehung seinen bekannten früheren Statuetten ebenbürtig. Andere sehr gute und interessante Kleinskulpturen sind die Pariserinnen in Strassentoilette von

Dejean, die an Trubetzkoi erinnernden Jahrmarktschreier, Arbeiter und wimmelnden Mengen von der Strasse und vom Künstlerballe der Quat-z-arts von der Russin Julie Swirsky, die sich damit sehr vorteilhaft im Salon einführt, die Bettler und Arbeitslosen von dem Deutschen Bernhard Hötger, ebenfalls einem neuen Ankömmling, der stark von Rodin beeinflusst ist, die Steinbrucharbeiter von dem Belgier Charlier und die kleinen berittenen Indianer und Buren von dem Amerikaner Borglum.

In den oberen, der Malerei übergebenen Räumen merkt man, dass der Geist des verstorbenen Meisters Puvis de Chavannes kräftig weiterlebt. Auburtin, Frl. d'Anethan, Bouvet, Menu und andere haben dekorative Gemälde gesandt, die in der Art des Meisters alle Nebendinge verschweigen, nur die Hauptsachen mit möglichster Einfachheit wiedergeben und sich einer flachen und matten Tonalität befleissigen. Indessen reicht nur Auburtin in seiner dem »Sommer« des Pariser Rathauses nahe verwandten Flusslandschaft an den Meister heran und weiss dieselben Gefühle von feierlich stiller und grosser Poesie zu erwecken. Victor Prouvé, Besnard und Aman-Jean stehen in ihren dekorativen Gemälden auf eigenen Füssen: der erste stellt in seinem für die Mairie des 11. Arrondissements bestimmten grossen Gemälde eine Lichtung im Hochwalde dar, durch die ein fröhlicher Reigen von Mädchen und Jünglingen hinstürmt. Von Puvis de Chavannes und seinen Schülern kommend, wirkt die kräftige Farbengebung dieses Bildes etwas bunt. Besnard hat seine von der Weltausstellung her schon bekannte »Glückliche Insel« gesandt, eine herrliche Farbensymphonie von berauschender Schönheit; und Aman Jean zeigt uns einen Rokokopark mit lustwandelnden Frauen, sehr reich, geschmackvoll und vornehm, wie alle Arbeiten dieses bekannten Künstlers. Die Apotheose Gounod's von Dubufe ist schlecht, das Bankett der Bürgermeister im Tuileriengarten von Gervex langweilig, das Jubiläum Pasteur's von Rixens schlecht und langweilig.

Der Clou des Salons ist keines der bisher genannten Kunstwerke. Wenn man überhaupt einen solchen Clou haben will, so muss man den Saal besuchen, worin des Amerikaners Sargent »Zwei Schwestern« hängen. Das ist ein Meisterwerk der Bildniskunst, wie es lebendiger, frischer und gewaltiger wohl niemals gemalt worden ist. Neben dieser virtuosen, himmelstürmenden Kunst muss Dagnan-Bouveret trotz seiner mit allen Mitteln technischen Könnens, eisernen Fleisses und unleugbar grossen Talentes gemalten Damenbildnisse einen Rücksitz einnehmen. Dagnan-Bouveret ist der weise und kluge, überlegende und überschauende Meister, der aus der Kunst der grossen Meister der Vorzeit die Quintessenz gezogen hat und nun nach den besten und bewährtesten Regeln, unterstützt von grossem Talente, seine höchst schätzbaren, immer sehr guten und häufig ausgezeichneten Bildnisse malt. Sargent aber ist der himmelstürmende Titan, der alle Regeln mit Füssen tritt und ohne nach rechts oder links zu sehen den Weg des jenseits aller Regeln stehenden Genies verfolgt. Zwischen diesen beiden Meistern, welche in diesem Salon die entgegengesetzten Pole vertreten, drängt sich der bunte Haufen der Porträtisten. Allen voran der Präsident der Gesellschaft, der einst mit Recht gefeierte und nicht ganz zu Unrecht mit Velasquez verglichene Carolus Duran. Duran ist in den letzten Jahren ganz unglaublich zurückgegangen, und sein diesjähriges grosses Familienbildnis scheint diesen Verfall endgültig zu besiegeln. Bisher konnte man ihn immer noch damit entschuldigen, dass er für Geld und auf Bestellung vielleicht mit innerem Widerstreben Bildnisse von Leuten malte, die ihm gleichgültig waren, so dass während der Arbeit sein Herz anderswo weilte. Aber in diesem Jahre hat er sich selber und seine zahlreiche Familie abgebildet, also eine Arbeit, zu der ihn eigene Lust und Liebe trieb. Und das Resultat ist kläglich. Diesen grossen Schinken hätte irgend ein akademischer Dutzendmaler ebenso gut oder ebenso schlecht malen können. Carolus Duran ist tot für die Kunst. Gervex, dessen grosses offizielles Bild schon erwähnt ist, hat ebenfalls mehrere, wenig erfreuliche Bildnisse ausgestellt, und von dem Hersteller kolorierter Photographien, José Frappa, der sich in der Welt der reichen Besteller grosser Beliebtheit erfreut, kann man nur sagen, dass der Kardinal Gibbons, der auf sein Bildnis mit grossen Pinselstrichen »Bene fecisti« geschrieben hat, im Reiche der Kunst ein Botokude ist. Picard benutzt jedes seiner Bildnisse zur Schaffung einer duftigen und anmutigen Farbenmusik und erzielt damit in diesem Jahre höchst erfreuliche Wirkungen. Andere gute Bildnisse sind: Der Deputierte Deuys Cochin von Besnard, Björnson von Kroyer, Paul Adam und Charles Cottet von Jaques Blanche, ein junges Mädchen rostrot in Grau und eine Dame, grünes Kleid, roter Teppich, schwarzer Grund, von dem Schotten Austen Brown, der Maler Stückelberg von dem Münchener Fritz Burger, elegante Pariserinnen, etwas luftlos und blechern, aber famos in der Charakterisierung der Modedame, von de la Gandara, eine norwegische Bäuerin, an die virtuose Mache Zorn's erinnernd, von Hagborg, ein kleines Mädchen in Weiss von dem Irländer Lavery, ein ganz in englischer Art fein und vornehm behandeltes junges Mädchen in dunkler Gesellschaftstoilette von Neven Du Mont, eine junge Dame ganz Weiss in Weiss von Raffaëlli, das feine, kluge und wirklich gelehrt dreinschauende Fräulein Dr. Winterhalter von Ottilie Röderstein und das sehr lebendige Bildnis einer jungen Dame von Franz Kupka.

Ohne den Versuch einer in dieser Kürze unmöglichen Klassifikation zu machen, nenne ich in bunter Reihe die übrigen Gemälde, die sich in dieser Ausstellung meiner besonderen Beachtung aufgedrängt haben. Whistler und Carrière haben nur ihre Visitenkarten abgegeben, der eine mit sechs seiner in grauen Nebel gehüllten Frauenköpfe, der andere mit fünf kleinen und feinen Farbenstudien, die er nach den beabsichtigten Farbenharmonien benennt. Jean Veber verarbeitet mit köstlichem Humor aktuelle Ereignisse, philosophische Gedanken und seltsame Märchenideen. Der an die Karikatur streifende Charakter seiner Arbeiten zieht den Laien am meisten an, der Verständige aber wird von dem überaus interessanten Koloristen angelockt, der in diesem Karikaturenzeichner steckt und ihn zu einem der bemerkenswertesten Maler macht. Thaulow ist mit sechs Bildern erschienen, wovon die Variante eines bekannten Gemäldes, ein roter Ziegelbau an einem halb gefrorenen Flusse, das schönste ist. Lucien Simon hat drei ganz ausserordentlich schöne und kräftige Arbeiten: die »Abendunterhaltung«, wo eine Gesellschaft von Männern und Frauen um einen gedeckten Tisch am offenen Fenster sitzen, die bei einer alten Dame kollektierenden »barmherzigen Schwestern«, und einen famosen »Bauernball« aus der Bretagne. Sein geistiger Bruder Charles Cottet ist mit mehreren charaktervollen bretonischen Landschaften und einem »Kirchgang« erschienen, auf dem die in unförmliche schwarze Kapuzenmäntel gehüllten Frauen durch die melancholische Landschaft zu dem kleinen Kirchlein wandern. Roll hätte schon bei den Porträtisten und bei den Bildhauern genannt werden müssen; seine Kinder in der hellen Sonne und seine beiden Bronzebüsten, auf denen ebenfalls das Sonnenlicht zu flimmern scheint, reihen sich den ähnlichen trefflichen Arbeiten dieses Künstlers würdig an. Wie ein alter Holz-

schnitt oder ein Bild des älteren Breughel mutet die von einem Jungen in Holzschuhen über den flachen Strand geschobene gelähmte alte Frau im Rollstuhl an, die Guillaume Roger ausgestellt hat. Raffaëlli verbannt fast alle Farben und versteht es, nur mit Weiss in Weiss die Ufer der Seine ebenso wahr wie poetisch wiederzugeben. Der Belgier Baertson hat einen grossen, halb gefrorenen Kanal mit Frachtkähnen, gut wie immer, ausgestellt. Paul Albert Baudouin ist der einzige französische Künstler unserer Tage, der sich der Freskentechnik bedient; leider aber fehlt es ihm an grossen Aufträgen, und so begnügt er sich mit kleinen Landschaften und Bildnissen, die er Nebeneinanderstellung kräftig leuchtender Farben an orientalischen Teppichen zu begeistern. Ob diese Manier sich für ein Porträt eignet, wie Milcendeau zu glauben scheint, wird von dem Bildnisse der Schauspielerin Polaire, auf einem Divan ausgestreckt auf dem Leibe liegend, nur sehr mangelhaft bewiesen. Guérin's Bathseba lässt man sich als Teppich- oder als Flächendekoration schon eher gefallen. Alexander Harrison zeigt wieder seine magisch beleuchteten Meeresgestade, Maurice Eliot schwelgt in violetter Sonnenglut, Victor Koos stellt in einer grossen, Grau in Grau gemalten Allegorie das menschliche Leben dar, in den Einzelheiten vorzüglich gezeichnet, als De-



Der kreuztragende Christus. Von Giorgione (?)

unter Glas und Rahmen ausstellt. Das »heilige Gebet« des Schweizers Burnaud ist beinahe ein heiliges Abendmahl in der üblichen Anordnung: ein grosser Tisch, dahinter der Heiland und die Apostel. Der Unterschied ist, dass alle Personen stehen. Der Tisch ist mit einem weissen Tuche bedeckt, die Wände des Saales weiss getüncht, die Personen alle weiss angezogen. Nur Gesichter und Hände bringen etwas Farbe in das Bild und fallen in ihrer naturalistischen Körperlichkeit aus dem geisterhaften Weiss heraus. Der Bauernhof in Dixmude von dem Belgier Coppieters ist eine famose Arbeit; in breiten Flächen wechseln Grün und Weiss, hell und dunkel ab, den Eindruck hellsten Sonnenscheines vorzüglich wiedergebend. Guérin und Milcendeau arbeiten ganz in der flachsten Teppichmanier und scheinen sich auch in der koration aber verfehlt, da schon in geringer Entfernung alle Linien zusammenlaufen und nur ein grosser graubrauner Fleck übrig bleibt. Franz Kupka erfreut sich im farbigsten Lichte des Abendhimmels, der seine leuchtenden Farben im Meere widerspiegelt, La Touche gefällt mir in diesem Jahre nicht so sehr und scheint sich in seinen musikalischen Farbenkompositionen der Manier zu nähern, Lhermitte bleibt bei seinen kräftig gezeichneten, in der Farbe etwas harten Landleuten und Wäscherinnen, Minartz verlässt seine von seltsam bunten Lichtwellen durchfluteten Tanzscenen aus dem Moulin rouge nicht, Montenard hat seiner sonneglühenden Provence wieder einige Ansichten abgewonnen, und Fernand Piet erscheint wieder auf dem Plane mit mehreren seiner bretonischen Märkte, wie er sie jetzt schon seit einer Reihe von Jahren auf den Markt bringt.

Alles in allem kommt man nach der Durchwanderung der Säle zum Schlusse, dass dieser Salon weder einen merklichen Fortschritt, noch einen Rückschritt bedeutet. Man kann aber auch nicht sagen, dass die französische Kunst still stände: nur ist der Fortschritt von Jahr zu Jahr selbstverständlich so gering und klein, dass er sich selbst aufmerksamen Augen verbirgt. Indessen steht doch fest, dass die diesjährige Ausstellung sich ihren Vorgängern würdig anreiht und im ganzen wohl das Prädikat »gut« verdient. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

EIN NEUER GIORGIONE

(Abbildung S. 406)

»Tizian's Jugendzeit werden jetzt meist zwei Werke zugeschrieben, die früher Giorgione benannt wurden: Christus als Schmerzensmann, in der Scuola di S. Rocco zu Venedig und der kreuztragende Christus in der Kirche S. Rocco daselbst«, so liest man in der letzten Auflage des Cicerone II, S. 845. Die Zuerteilung des kreuztragenden Christus an Giorgione, die Antonio della Rovere in »Arte e Storia« (10. Februar 1902) vorgenommen hat, ist also eigentlich nichts Neues. Immerhin verdienen seine Ausführungen Beachtung, vor allem in der Gegenüberstellung zweier sich widersprechender Angaben Vasari's, der das Bild in S. Rocco im Leben Giorgione's dem Giorgione, im Leben Tizian's dem Tizian zuerteilt. Eine andere Schriftquelle allerdings — der Anonymus Morelli nämlich — welche besagt, dass ein Kopf des hl. Jakobus im Hause des Antonio Pasqualin von Giorgione selbst oder einem seiner Schüler nach dem Christus in San Rocco kopiert worden sei, hat für die Autorschaft Giorgione's, was letzteren anlangt, keine Beweiskraft. Leider ist das Bild in San Rocco, welches hoch und schlecht gehängt ist, aufs ärgste zerstört. Anderson's ausgezeichnete Photographie lässt fast mehr erkennen als das Original, welches Antonio della Rovere in engen stilistischen Zusammenhang bringt mit den sogenannten drei Menschenaltern im Palazzo Pitti. Liegt die Vergleichung mit dem Zinsgroschen Tizian's nicht weit näher? Jedenfalls ist es dankenswert, dass der hohe künstlerische Wert des wenig beachteten Gemäldes der Chiesa di San Rocco festgestellt worden ist. Möchte sich auch der Wunsch des Verfassers erfüllen, dass das Bild in der Akademie Venedigs einmal einen Ehrenplatz findet, vor der Gefahr völligen Unterganges geschützt, dem es in der Kirche schnell entgegengeht. *E. St.*

NEKROLOGE

Karl von der Hellen, Landschaftsmaler, geboren 1843 in Bremen, Schüler von Oswald Achenbach und Hans Gude, starb in Düsseldorf am 12. April.

Düsseldorf. Der Landschaftsmaler H. L. Brinckmann, Schüler J. W. Schirmer's, ist am 10. Mai gestorben. Er wurde 1830 in Horneburg geboren, machte sich durch ansprechende einfache Motive bekannt und war auch als Illustrator thätig.

STIFTUNGEN

Berlin. Baronin Oppenheimer hat dem deutschen Kaiser eine Million Mark für Kunstzwecke zur Verfügung gestellt.

Budapest. Der in Stuttgart lebende Kunstschriftsteller C. von Fabriczy hat sein Vermögen, 204 000 Kronen, mit Vorbehalt lebenslänglichen Zinsgenusses der Ungarischen Akademie in Budapest überwiesen. (Voss. Ztg.)

Rom. Don Marcello Massarenti Ordelaffi, welcher seit langen Jahren eine Unmasse antiker und moderner Kunstgegenstände in einem grossen Appartamento unweit von St. Peter aufgehäuft hat, machte vor kurzem dem italienischen Staat ein Geschenk mit vier Hauptstücken seiner Sammlung. Die Schenkung ist eben durch ein königl. Dekret sanktioniert worden. Sie besteht in einem antiken Bronzekopf und in drei modernen Gemälden: Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen, dem Pordenone zugeschrieben; Bildnis des Bernini von Philippe de Champagne; Bildnis Raffael's von ihm selbst gemalt (?). Es ist zu hoffen, dass diese Gemälde bald in der Corsiniana Aufstellung finden werden. Vor allem das sogenannte Porträt Raffael's besitzt hohen künstlerischen Wert, und jetzt, wo das Werk allgemein zugänglich wird, darf man hoffen, dass es gelingen wird wenigstens den Künstler festzustellen. *E. St.*

Karlsruhe. Grossherzog Friedrich hat der Stadt Karlsruhe anlässlich seines fünfzigjährigen Regierungsjubiläums ein Denkmal des Gründers der Stadt, Markgraf Karl Wilhelm, gestiftet, mit dessen Ausführung Bildhauer *Friedolin Dietsche*, Professor an der Grossh. Kunstgewerbeschule hier, beauftragt worden ist. *K. W.*

DENKMÄLER

In Philadelphia wird ein Kriegerdenkmal errichtet werden, dessen Ausführung dem Bildhauer Alb. Moritz Wolff in Rixdorf bei Berlin übertragen worden ist. Zu dem Guss hat der deutsche Kaiser ein Kanonenrohr bewilligt.

DENKMALPFLEGE

Zur Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses. Nach einer Mitteilung der Karlsruher Zeitung vom 19. April 1902 ist am 17. April unter dem Vorsitze des Geheimen Oberfinanzrates Göller eine Kommission zusammengetreten, um festzustellen, mit welchen Mitteln dem weiteren Verfalle des Schlosses Einhalt geboten werden könne. Mitglieder dieser Kommission waren die Herren Prof. Jassoy und Prof. Fischer aus Stuttgart, Stadtbaumeister Thoma aus Freiburg, Geheimrat Böckelmann und Oberbaurat Eggert aus Berlin, Professor Bluntschli aus Zürich. Einstweilen spricht man von den ungeheueren Fortschritten der Verwitterung. Der Schäfer'sche Entwurf kam nicht zur Beratung. Hoffentlich erfährt die Öffentlichkeit bald genaueres über die Ergebnisse der Untersuchung. *E. P.*

Zu unserem Artikel in Nr. 21 vom 3. April haben wir berichtigend hinzuzufügen, dass die von 24 Berliner Architekten unterzeichnete Erklärung gegen den Wiederausbau des Schlosses nicht von einer Minderheit des Architektenvereins, sondern der »Vereinigung Berliner Architekten« herrührt, die sich in ihrer Mehrheit ebenfalls für die Wiederherstellung ausgesprochen hatte.

Schloss Burg an der Wupper, bei Solingen, ist in Wiederherstellung begriffen. Das preussische Kultusministerium hat, wohl auf Veranlassung Kaiser Wilhelm's II., die Kapelle durch Professor W. Spatz mit Wandgemälden versehen lassen. Den Rittersaal verziert Professor Klaus Meyer gegenwärtig mit Darstellungen aus der bergischen Geschichte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In **Arles** hat man, wie die »Voss. Ztg.« mitteilt, grosse Mosaiken aufgefunden; eines von $3\frac{1}{2}$ zu 2 Meter Grösse stellt die Entführung der Europa dar und zeichnet sich durch gute Erhaltung und grosse Schönheit aus.

Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert sind dem Schwäbischen Merkur vom 15. April zufolge auf Burg Neipperg entdeckt worden (Oberamt Brackenheim).

Der bekannte dänische Kunstfreund Jacobsen hat eine Expedition nach der Insel Rhodos ausgerüstet, die dort Ausgrabungen vornehmen soll. Die Leitung dieser Unternehmung, zu der der Sultan seine Zustimmung gegeben hat, liegt in den Händen des Archäologen Dr. Blinkenberg. Man wird in Lindos beginnen.

VEREINE UND INSTITUTE

Wien. *Generalversammlung der Wiener Secession.* Die Wiener Secession hielt am 30. April unter dem Vorsitz von Professor Alfred Roller ihre ordentliche Generalversammlung ab. Der Rechenschaftsbericht des abtretenden Ausschusses wurde mit Einstimmigkeit angenommen. Die Secession hat im abgelaufenen Geschäftsjahre vier Ausstellungen veranstaltet, im Sommer die Kollektivausstellung ihres Mitgliedes J. V. Krämer, im Herbst eine Ausstellung nordischer Kunst, im Winter die österreichisch-deutsche Ausstellung; am 15. April wurde die gegenwärtige Klinger-Beethoven-Ausstellung eröffnet. Das finanzielle Ergebnis der Veranstaltungen war ein sehr günstiges; der Kassensaldo weist ein Barvermögen von 38450 Kronen auf. Auf Grund der Neuwahlen besteht der Ausschuss des nächsten Jahres aus folgenden Herren: Präsident: Maler Wilhelm Bernatzik; Vicepräsident: Maler Friedrich König; Schriftführer: Architekt Leopold Bauer; Kassenwart: Bildhauer Othmar Schimkowitz; Ausschussmitglieder: Maler Anton Nowak, Architekt Josef Plečnik, Maler Hans Tichy; Geschäftsführer: Franz Hancke.

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 21. März trug Dr. Steinmann über Michelangelo's Verhältnis zur antiken Kunst vor und suchte nachzuweisen, dass Michelangelo stofflich unendlich reiche Anregung vom Altertum erhalten hatte, seine Formgedanken dagegen an der Antike wohl gebildet, aber nicht von ihr entlehnt habe. Durch Michelangelo's eigene Aussprüche suchte der Vortragende weiter sein Verhältnis zur Antike zu charakterisieren, wie auch durch eine Zusammenstellung der Antiken in Rom, die des Meisters besondere Bewunderung erregt hatten. Professor Hülsen legte die rechte Hälfte einer früher auf dem Forum gefundenen Inschrift vor, die einst Mommsen auf Constantin ergänzt hatte. Das Wort des grossen Epigraphikers, dass der Spaten oft klüger sei als der Archäologe, hat sich hier bewährt, indem die linke Hälfte bei den neuen Ausgrabungen zum Vorschein kam, wie erst Hülsen scharfsinnig erkannt. Darnach sind Valentinian und Theodosius die Kaiser, von denen die Inschrift redet, und die besiegten Tyrannen Magnus Maximus und sein Sohn. Hülsen schloss seinen Vortrag mit der interessanten Beobachtung, dass vorwiegend die spätesten Kaiser auf dem Forum Romanum ihre Denkmäler hinterlassen hätten. Professor Petersen legte ein kleines Marmorrelief aus Genua vor, Athena darstellend, deren weggeworfene Flöten Marsyas aufgenommen hat. Er wies zunächst das angezweifelte Altertum dieses Reliefs überzeugend nach und bestimmte gleichzeitig die Entstehungszeit. Petersen fand die ganze Komposition augustaeisch mit Tempelchen und Ölbaum im Hintergrund, dem Felsensitz der Göttin vorne, und nach Massgabe augusteischer Wandbilder mutmasste er, dass das Relief als Wandschmuck gedient habe. — In der Festsitzung vom achtzehnten April zur Feier des bevorstehenden Natale di Roma richtete Professor Petersen die Aufmerksamkeit der zahlreich erschienenen Versammlung auf eines der gewaltigsten Denkmäler römischer Cäsarenherrlichkeit, auf die Säule Trajan's, deren neueste Publikation seit kurzem vollständig vorliegt. Eine Scenenreihe aus dem Beginn des zweiten Dakischen Krieges wurde von dem Vortragenden in ihrem Zusammenhange erklärt und den Versammelten zugleich als Beispiel vorgeführt, wie sehr falsche Voraussetzungen die Erklärung eines Bildwerks beirren können. Trajan's Seereise von Ancona, die Fortsetzung zu Lande bis zu einem bestimmten Punkte, dann die Ereignisse auf dem Kriegsschauplatze, die Angriffe der Daker auf römische Positionen, die Bedrängnis der Römer und wie ein Deus ex machina plötzlich wiedererscheinend Trajan, den Seinen Hilfe bringend — das ist der generelle Inhalt dieser Scenen. Der Versuch, die dargestellten Kämpfe in die Dobrudja zu verlegen, ist dem Verfasser der neuesten Publikation trotz glänzender Beweisführung misslungen. Seine Erklärung, welche diese Kämpfe auseinanderreisst, aber sämtlich innerhalb des Karpathengürtels sich abspielen lässt, verkennt die Hauptsache, den innigen Zusammenhang, in welchem diese Bilder untereinander und mit den nächstfolgenden stehen, wo Trajan's berühmte, in ihren Trümmern noch erhaltene Donaubrücke das Ganze örtlich fixiert und damit die Situation klarstellt, die uns also die Römer im Beginn des zweiten Krieges zeigt, in einem Momente höchster Gefahr, wo die Errungenschaften des ersten Krieges auf dem Spiele standen. — Dr. Hartwig legte zwei Exemplare eines Campano'schen Thonreliefs vor. Er beschrieb die eigenartige Architektur, die er als Palästra erklärte, einmal wegen der Säulenhallen, hauptsächlich aber, weil zwischen diesen Säulen Athletenbilder stehen und in der Mitte ein Herakles, der nun auch als Heros des Gymnasiums oder der Palästra zu verstehen ist. Weiter wies der Vortragende, nach einer allgemeinen Charakteristik dieser Reliefgattung die einzelnen Athletenfiguren als Typen berühmter Statuen nach, die uns teils früher, teils in den letzten Jahren durch verschiedene Funde bekannt geworden sind. — Professor Hülsen erläuterte einen Plan des grossen Gebäudekomplexes am Abhange des Palatin, in dessen kleinere Hälfte S. Maria Antiqua eingebaut ist. Die jüngsten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum geben gerade hier bedeutsame Aufklärungen. Durch Ziegelstempel ist aufs neue bestätigt worden, dass dieser Riesenbau der Templum divi Augusti ist und zwar der Neubau Domitian's, der am häufigsten in der Litteratur genannt wird, wenn von den Militärdiplomen die Rede ist, die von Domitian in einem Raum hinter dem Augustustempel aufgehängt wurden. Vor allem gab dann Hülsen die Beantwortung auf die Frage, wozu die komplizierte, hinter dem Tempel befindliche Anlage von S. Maria ursprünglich gedient haben könne, durch einen Hinweis auf die Überlieferung von einer Bibliothek der Minerva, welche mit dem Augustustempel verbunden war. Orientierung und Disposition dieser Räume seien den Vorschriften des Vitruv gemäss und die rückwärtigen Gemächer — Kreuzigungskapelle, Apsis und Kapelle der Heiligen Cosmas und Damians — würden etwa soviel Bücherrollen enthalten können, wie die am Aufgang der Burg von Pergamon entdeckten Räume der berühmten Attalischen Bibliothek.

E. St.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Münchener Jahresausstellung 1902 im K. Glaspalast. Die Jury für die Jahresausstellung hat sich konstituiert und besteht aus folgenden Herren: Sektion für Malerei: Prof. Mathias Schmid, 1. Vorsitzender; Galeriedirektor Prof. August Holmberg, 2. Vorsitzender; Hermann Gottlieb Kricheldorf, 1. Schriftführer; Ernst Schmitz, 2. Schriftführer; Karl Kronberger, Wilhelm Menzler, Prof. Karl Seiler, Akademie-Professor Otto Seitz, Prof. Heinrich Stelzner, Otto Strützel, Prof. Ludwig Willroider, Hofmaler Prof. Rudolf Wimmer. Sektion für Bildhauerei: Prof. Heinrich Waderé, Vorsitzender; Ludwig Dasio, Schriftführer; Fritz

Christ, Max Heilmeier. Sektion für vervielfältigende Künste: Josef Michael Holzapfl, Vorsitzender; Josef Neumann, Schriftführer; Konrad Strobel.

Prag. Die Vereinigung bildender Künstler »Manes« in Prag eröffnete am 10. Mai ihre vierte Ausstellung, welche ausschliesslich Werke des fransösischen Bildhauers August Rodin enthält. Rodin, welcher zu seiner Ausstellung nach Prag kommen wird, stellt in dieser 88 Skulpturen und 74 Rahmen mit nahezu 300 Blättern, seiner bis jetzt noch wenig bekannten, in ihrer Art vorzüglichen Zeichnungen zur Verfügung.

Wien. Im Künstlerhause sieht man die 29. Jahresausstellung der Genossenschaft bildender Künstler. Sie ist 572 Nummern stark und recht international. Deutschland, Frankreich und Amerika haben ganze Säle für sich. Vieles stammt aber noch aus den Vorräten der Weltausstellung und einiges aus den vorjährigen Salons. Den stärksten Zug in der Ausstellung bildet das Porträt. *Leopold Horovitz* und *Philipp László* sind durch Reihen ihrer letzten Bildnisse vertreten, unter den Deutschen *Hans Fechner* (Berlin). Horovitz hat den Kaiser Franz Josef als Geschenk zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer gemalt, ein Brustbild in Vorderansicht, ausnehmend genau im einzelnen (es sollte ein intimes Bild sein), in der Farbe etwas kühl, wie der Künstler es jetzt vorzieht. Vortrefflich ist noch sein Profilbildnis der Frau v. Gomperz, der einstigen berühmten Sängerin Karoline Bettelheim, in buntem Umhang und dunklem Federhut. Übrigens geht die obere Grenze seiner Ausstellung diesmal bis auf das Bild der schönen Gräfin von der Gröben (1891) zurück, das so recht seinen damaligen Typus mit dem festen, polierten Elfenbeinteint von vollendeter Plastik bezeichnet. Von László sieht man den Papst, Kardinal Rampolla, den ungarischen Politiker Dr. Max Falk, die Gräfin Kapnist, Gemahlin des russischen Botschafters und noch anderes. Die Manieren sind sehr verschieden. Die Gräfin Kapnist z. B. mit ihrem Töchterchen ist, in einer Parklandschaft sitzend, ganz à la Reynolds und Romney dargestellt; Toiletten und Landschaft in den nämlichen flattrigen Seidenfarben. Leo XIII. ist mit der Hand eines par excellence Damenmalers gegeben, auf das Durchsichtige, Durchgeistigte hin; dabei liebenswürdig, zierlich, etwas vorsichtig bei solcher Arbeit im Zerbrechlichen. Der Papst sass dem Künstler vierzehnmal, und es entstand zunächst eine ganze Reihe Studien in Kreide und Bleistift. Eine der letzteren soll das eigentliche, gute Papstporträt sein. Das definitive Gemälde ist nach so vielen mehr oder weniger gelungenen Versuchen eine Art Improvisation, bei der der Künstler die Natur gleichsam überrumpeln wollte. Das Falkporträt ist sehr gut; auffallend in der Art jenes Hohenloheporträts mit dem durchbohrenden Blicke, das den Künstler bekannt gemacht hat. Der Rampolla ist mehr auf Kraft gearbeitet, ein Rot-in-Rot nach Art von Velazquez' Papst Innocenz X. im Palazzo Doria, aber doch etwas angestrengt ausgefallen. Es fehlt der grosse Wurf. Ein tüchtiges Porträt ist ferner das des Bürgermeisters Dr. Lueger von Prof. *Pochwalski*. Die Bildnisse *Fechner's* (der deutsche Kronprinz, Grossherzog Alexander von Sachsen-Weimar, Maler Passini) brauchen nicht erst von Wien aus besprochen zu werden. Unter den Franzosen fällt besonders *Bonnat's* Sitzbildnis seines Freundes Tony Robert-Fleury auf. Eine wuchtig hingefegte Rembrandtstudie, hingewichst kann man schon sagen, wegen der klebrigen Schwärze des Mittels, doch ist der Kopf unstreitig mit kapitaler Kraft als reine, einfache Tonstudie herausgeholt. Die Franzosen haben übrigens seltsamerweise fast lauter veraltete Männer und Bilder geschickt. Der ehrwürdige *Lefèbvre* steht voran; dazu offizielle Fadaisen von der Weltausstellung, wie *Dubufe's* kalkiges, influenzaerregendes Tableau: »Das Haus der Maria«. Ein paar gute Moderne retten doch die Fahne. *Besnard's* knallendes Sommerbild (»Das Bad«) in Blau und Grün, *Thiérot's* »Sommer« in seiner weichlich verschlafenen Harmonie von Gobelinfarben, *Dauchez'* saftig hingestrichene Ansicht des Berges Ben Nevis, die an den ersten Schuss der Glasgowschule erinnert, dann einige fein vernebelte und verregnete Kleinstadtmotive von *Le Sidaner* und etliche Kleinigkeiten von *Blanche*, die wie schlecht erhaltene englische Bilder vom Ende des 18. Jahrhunderts aussehen wollen, was ihnen aber reizend gelingt. Die Amerikaner sind fast sämtlich von der Weltausstellung her erinnerlich (*Hitchcock's* h. Genovefa), *Stewart's* irisierende Nymphen und Dianen u. s. w.). Sehr fein ist *Mac Ewen* in dem grossen Bilde: »Gespenstergeschichten«, mit vielen weissen Florhäubchen und Schürzchen im zerstreuten Stubenlicht vor einer breiten Fensterwand. Und ein Meister ist *J. H. Johnston* (»Spanischer Knabe« und anderes) in der Darstellung südlicher, sonnendurchwärmter, stillverstaubter Interieurluft, über schlechtgefegten Ziegelboden, zwischen schlechtgetünchten Wänden. Unter den deutschen Bildern fallen besonders die Kriegsscenen der Verbindung für historische Malerei auf, dann *Friese's* Hirsch, einige Landschaften von *Küstner*, *Fink* (München) und andere. *Werner Schuch's* wohlbekannter Grosser Kurfürst bei Fehrbellin siegt auch hier. An den grossen Bronzen von *Reinhold Begas* (»Kain und Abel«, Grabmal und andere) würdigt man ein reiches dekoratives Arrangement, an der erstgenannten Gruppe auch das kühne plastische Problem mit dem überhängenden jugendlichen Körper, übrigens ein von Barrias und von Mercié geliebtes Motiv. Die jetzige Plastik wendet sich mehr den Problemen der Stilbildung zu, wie etwa an *Viktor Rousseau's* »Demeter« zu sehen, sogar neben seiner Tendenz die Erlebnisse des Fleisches mit erraten zu lassen. Schliesslich sind zwei Bilder aus dem Norden hervorzuheben. »In der Gartenthür« von *Laurits Andersen Ring* (Fredriksvark), ein herbes Frühlingsbild, streng in der Linie, zurückhaltend in der Farbe, provinziell im Geschmack, alles, nur nicht »schön«, aber von einer Lyrik, die in südlicher Richtung bei Theodor Storm aufhört. Dann *Therese Schwartze's* (Amsterdam) Porträt des Burenabgesandten Wolmarans, ein knorriges Schwarzbild, das wie eine Bombe in den Saal fällt; wie jenes durchschlagende, afrikanisch schwarze Bildnis Joubert's, mit dem die Künstlerin die holländische Abteilung der Pariser Weltausstellung beherrschte. — Im Hause des *Hagenbundes* bewährt jetzt die Ausstellung der »*Kunst im Leben des Kindes*« ungewöhnliche Anziehungskraft. Wie in Leipzig und Berlin ist man auch hier von der Wichtigkeit dieser Anregung des Deutschen Buchgewerbevereins durchdrungen und der Unterrichtsminister steht persönlich an der Spitze. Hoffentlich wird das Samenkorn auch in Oesterreich aufgehen. Der Hagenbund hat die Inscenesetzung dem Geschmack unseres grösseren Publikums anzupassen gewusst. Das Puppenwesen ist mit in den Vordergrund gestellt, sowohl historisch, wofür die wertvollen Sammlungen des Dr. *Albert Figdor* (Wien) reichlich Stoff bieten, als auch unmittelbar praktisch, indem *Lefler*, *Graf*, *Germela* und andere eine grosse Anzahl pikanter »moderner« Puppen geschaffen haben, die, von einem Hofspielzeugfabrikanten als Modelle erworben, nächste Weihnachten gewiss den Ausschlag geben werden. Ferner haben die Künstler dem sehr ins Arge geratenen Krippenspiele wieder aufzuhelfen versucht. Es wäre in der That zu wünschen, dass diese gemütlichen Darstellungen wieder menschenmöglich gemacht würden. Man braucht nur an das Kabinett voll alter, prächtiger Krippenspiele im Musée Cluny zu denken, wo wirkliche Künstler in echten Materialien ge-

arbeitet haben, um den Wert dieser Scenen für die künstlerische und gemütliche Erziehung des Kindes zu würdigen. Schliesslich sieht man mehrere hochmoderne Kinderstuben vom Architekten *Josef Urban* in elegantester Durchführung (die Teller sind sogar Silber, von Klinkosch). Also reichlicher Stoff, um die Phantasie und den guten Willen von Eltern und Kindern zu wecken. *L. H—i.*

Turin. Am 10. Mai wurde die Internationale Kunstgewerbeausstellung unter Anwesenheit des Königspaares, der Prinzen und Prinzessinnen, im Beisein von vier Ministern und sonstiger Würdenträger durch den Herzog von Aosta feierlich eröffnet. Die deutsche Abteilung hat, wie bekannt, der Architekt und Maler H. E. von Berlepsch-Valendas geleitet, dem Talent und Energie in gleicher Weise zur Seite steht. Es sind den Deutschen vierzig Räume zur Verfügung gestellt worden; das Deutsche Reich hat eine Unterstützung von 200 000 Lire beigesteuert.

VOM KUNSTMARKT

Die **Firma Amsler & Ruthardt** in Berlin veranstaltet Dienstag den 10. Juni und folgende Tage eine Auktion von englischen und französischen Farbendrucken und Schabkunstblättern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, sowie von Rubensstichen.

Köln. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) veranstalten hier am 3. und 4. Juni eine Kunstauktion. Es handelt sich um die Freiherrl. von Eelking'sche Sammlung von Handzeichnungen alter Meister, sowie um Zeichnungen und Aquarelle moderner Meister aus dem Nachlasse F. W. von Schadow's.

VERMISCHTES

Rembrandt's Nachtwache, die im Jahre 1898 versuchsweise mit dem von Israels geforderten Seitenlicht aufgestellt war und in dieser richtigen Beleuchtung wie eine Offenbarung wirkte, soll nun endlich einen besonderen Raum mit Seitenlicht erhalten. Die von der Regierung eingesetzte Kommission von 24 Mitgliedern hatte sich mit 22 gegen 2 Stimmen dafür ausgesprochen, dass für das Bild ein besonderer Ausbau hergestellt werden solle, der die einzig richtige Beleuchtung ermöglichen wird. Jonkheer de Stuers, der Referent in Kunstsachen, ist auch jetzt noch diesem Projekt entgegen. Der Anbau ist auf 73000 Gulden veranschlagt.

Zu Michelangelo's Leda mit dem Schwan. In dem Strassburger Festgruss an Anton Springer hat A. Michaelis schon im Jahre 1885 versucht, auf ein antikes Vorbild hinzuweisen, welches Michelangelo vorgeschwebt hat, als er für den Herzog von Ferrara das berühmte Ledabild malte. Zugleich hat der Verfasser damals die Aufmerksamkeit auf das Ledabild im Magazin der englischen Nationalgalerie gelenkt, in dem er nur deshalb nicht mit Sicherheit Michelangelo's Original erkennen zu dürfen glaubte, weil das Bild nicht in allen Stücken mit den Beschreibungen von Vasari und Condivi übereinstimmt, die ausser der Leda noch von der Geburt des Castor und Pollux reden. K. Woermann hat dann im Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885) p. 405ff. weiter nachzuweisen versucht, dass in der That die Geburt von Castor und Pollux auf dem Gemälde Michelangelo's ebensowenig fehlen durfte, wie auf den drei von ihm entdeckten Stichen nach dem Original, wo das Ei mit den Dioskuren thatsächlich vorhanden ist. Gleichzeitig hat Woermann damals die Identität des Dresdner Ledabildes mit dem Londoner Bilde erkannt, dessen Originalität er nicht absolut in Abrede stellte, da ja die Dioskuren bei einer Restauration verschwunden sein könnten, wie der Amor im Venusbilde Giorgione's. Nun stellt sich die Leda im Museo Correr als dritte Kopie nach dem Gemälde Michelangelo's heraus (vergleiche Kunstchronik 1902, p. 172), die wahrscheinlich von Vasari gemalt wurde. Auch hier fehlen die Dioskuren wie auf den Bildern in London und Dresden, und somit stehen heute drei Gemälde den drei Stichen, wo nach den Angaben, die nicht nur Vasari und Condivi, sondern auch Varchi gemacht haben, Castor und Pollux dargestellt sind. Schon Michaelis hat es eine Geschmacklosigkeit genannt, die Dioskuren auf dem Ledabilde anzubringen, und er konnte sich nicht entschliessen, sie Michelangelo zuzutrauen. Woermann hielt aus den Stichen die Gegenwart der Dioskuren im Original Michelangelos für erwiesen; aber könnten sie nicht vom Stecher hinzugefügt worden sein, und könnten die Biographen Michelangelo's, die das Original kaum gesehen haben werden, ihre Beschreibung nicht nach einem Stich verfasst haben? Jedenfalls ist mit dem Ledabilde im Museo Correr, welches sich besonders guter Erhaltung erfreut und auf Holz gemalt ist, ein drittes Monument ans Licht gekommen, welches die Annahme wahrscheinlich macht, dass trotz der Stiche und der litterarischen Zeugnisse, auf dem Ledabilde Michelangelo's die Dioskuren fehlten. *E. St.*

Rom. Die Vereinbarung wegen der *Fresken von Boscoreale* ist nunmehr zwischen der italienischen Regierung und dem Besitzer der in den Jahren 1899 und 1900 entdeckten antiken Wandgemälde zustande gekommen. Bekanntlich besitzen wir eine offizielle Publikation dieser in mancher Hinsicht einzigartigen Fresken in der Arbeit von Barnabei: La villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore, die im Jahre 1901 von der Accademia dei Lincei herausgegeben wurde. Die Anstrengungen, welche die Regierung gemacht hat, Italien wenigstens einen Teil der Wandbilder aus der pompejanischen Villa zu sichern, waren anfangs vergeblich, da der vom Besitzer geforderte Preis ein ungeheuer hoher war. Auch den Vorschlag De Prisco's, einige der Fresken zu schenken, wenn er die übrigen ohne Zoll und Prozente ins Ausland verkaufen könne, musste die Regierung ablehnen. Nun erklärte sich De Prisco endlich bereit, dem Museum von Neapel fünf Gemälde zu schenken mit der Reserve, eins der Fresken zurückzunehmen, wenn die Ausfuhrtaxe für alle übrigen mehr als 15000 Lire betragen würde. Auch dann soll es der Regierung noch freistehen, das fünfte Gemälde zu behalten, dafür aber die Differenz zwischen 15000 Lire und der Ausfuhrtaxe zahlen. De Prisco hat also folgende Fresken abgetreten: Eine Wand des Sommer-Tricliniums (Barnabei pag. 64, Fig. 13); eine Wand mit der Darstellung einer Frau, eines Jünglings und eines alten Mannes (ebenda Tav. VII und VIII); eine Fruchtguirlande (ebenda pag. 32, Fig. 7); ausserdem die beiden Gemälde auf pag. 27 und 53. Binnen kurzem werden diese wunderbaren Fragmente der pompejanischen Wandmalerei von ihrem Besitzer, dem Direktor des Museums von Neapel, abgetreten werden, der dann sofort ihre öffentliche Ausstellung veranlassen wird. *E. St.*

Ueber G. Segantini ist bei T. Fisher-Unwin eine in englischer Sprache geschriebene reich illustrierte Monographie von Luigi Villari erschienen.

Max Klinger's Beethoven wird voraussichtlich doch für die Stadt Leipzig angekauft werden. Die erforderliche Summe kann voraussichtlich in kurzer Zeit beschafft werden. Über gewisse Skrupel, die der Erwerbung noch entgegenstehen, wird man wohl binnen ganz kurzer Zeit hinwegkommen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 27. 29. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DER TURINER AUSSTELLUNG

Am Morgen des 10. Mai hat der König von Italien im Beisein des Hofes und vieler Würdenträger, sowie unter der Anwesenheit der einheimischen und auswärtigen Delegierten und zahlreicher Eingeladener die erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin feierlich eröffnet.

Der festliche Glanz der Ceremonie wurde erhöht durch den freundlichen Sonnenblick, welcher diesen Tag in der Reihe der sonst trüb gestimmten Maitage auszeichnete. Nur um wenige Tage war der Eröffnung ein anderes Fest vorausgegangen, mit dem das Reiterstandbild des Prinzen Amadeo enthüllt wurde. Dieses Denkmal, ein Werk des Turiner Bildhauers Calandra, erhebt sich in der Achse des Hauptportals der Ausstellung. Das Ausstellungsgebiet selbst umfasst den wesentlichen Teil des herrlich gelegenen Valentino-Parkes. In diesem Stadtgarten Turins, welcher sich in angenehmem Gefälle bis zu den Ufern des ihn südwestlich begrenzenden Po hinabzieht, erhebt sich zwischen Bäumen verdeckt das Castello medioevale, ein vorzüglicher Bau, welcher der vorigen Turiner Ausstellung verdankt wird und in welchem sich in gediegener Ausführung wichtige Baudenkmale mittelalterlicher Zeit aus der benachbarten Landschaft wieder vorgeführt finden.

Betritt man den Ausstellungsplatz durch das erwähnte Hauptportal, so wird das Bild durch den seitlich liegenden mächtigen Hauptbau Daronco's mit seiner kuppelförmigen Centralmasse und den lang hingedehnten Flügeln beherrscht. In weiträumiger Verteilung sind kleinere Ausstellungspavillons bescheiden zwischen die Baumgruppen eingeschoben, und mit grossem Geschick hat man es verstanden, den Eindruck des Vordringlichen und Zusammengedrängten zu vermeiden, unter welchem unsere Düsseldorfer Ausstellung so sehr leidet. Im Gegensatz zu der verschwenderischen Ausstattung von grosser Figurenplastik, womit Daronco das Äussere seiner Kuppel bereichern liess, zeigt der Innenraum derselben eine Behandlung, bei welcher die Farbe den Mangel an jeglichem Relief zu ersetzen bemüht ist. In diesem Kuppelraum fand der feierliche Akt statt; nach den fast einstündigen Reden wurde der Rundgang durch die Ausstellung vorgenommen. Das Schicksal aller Ausstellungen, welche bei ihrer Eröffnung halb fertig sind, teilte auch die Turiner. Und dennoch war schon so viel vollendet, dass ein Überblick über das Ganze gewonnen werden konnte.

Das grösste allgemeine Interesse des schaulustigen Publikums wird voraussichtlich durch die Abteilung für Plastik und Malerei in Anspruch genommen werden. In friedlicher Eintracht sind hier die Werke grosser und kleiner Meister vereinigt, und es hat den Anschein, als ob bei der Aufnahme die »dekorative« Wirkung im Vordergrund gestanden hätte. Man sucht zumeist vergeblich nach der tieferen Empfindung, deren Fehlen wir ja so häufig in den sonst meisterhaften Werken italienischer Kunst beklagen.

Es ist bekannt, dass die Initiative zur Turiner Ausstellung von Männern ausging, welche das eifrige Bestreben haben, die Scharte von Paris auszuwetzen. Um so erstaunlicher ist es, dass es dem italienischen Komitee auch diesmal nicht ganz gelang, die heimische kunstgewerbliche Abteilung von dem Anflug des Jahrmarktwesens zu befreien. Die Vereinigung der verschiedenartigsten kunstgewerblichen Gegenstände in grossen Hallen — dies hat sich diesmal aufs neue klar gezeigt — muss auf das Entschiedenste jegliche Berechtigung auch dann abgesprochen werden, wenn mit Hilfe grosser und kleiner Abteilungen möglichste Abwechselung geschaffen wird.

Offenbar ist die Bedeutung der Turiner Ausstellung von unseren Nachbarländern unterschätzt worden. Denn die meisten von ihnen haben die angebotenen Hallen ohne weiteres verwendet. So hat es sich auch England recht bequem gemacht, indem es mit einer Auswahl seiner besten Sachen — es sind vorwiegend Entwürfe, Flachreliefs u. s. f. — die ihm zur Verfügung stehenden Wände behängt hat. So ist ein Saal ganz mit Arbeiten von Walter Crane ausgestattet, welche uns Deutschen grösstenteils lieb gewordene alte Bekannte sind. Schottland bringt ebenfalls gute Dinge. Die Arbeiten von Mackintosh und seiner Frau fallen besonders auf, da sie mit einer überraschend kräftigen Phantasie in einzelnen Fällen wahrhaftes Können verbinden. Holland tritt durch seine Keramik lebhaft hervor. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur setzt ihren Triumphzug

fort. Es ist betrübend, dass der französische Saal nach keiner Hinsicht dem entspricht, was man von Frankreich erwarten musste. Vielleicht wäre es besser gewesen, sich gar nicht, als *so* zu beteiligen. Die Erkenntnis hiervon scheint auch der französischen Regierung aufgegangen zu sein, denn sie hat nun einen ihrer ersten, den Maler Besnard gesandt, welchem es gelingen wird, in Kürze eine Umwandlung hervorzubringen, die in diesem Fall ein wahres Bedürfnis erscheint. Österreich hat jedenfalls klug gehandelt, sich ein freistehendes besonderes Haus zu bauen, doch lässt sich hier ein Urteil noch nicht fällen, weil die inneren Arbeiten im Rückstande sind.

Es dürfte von besonderem Interesse sein, etwas näher auf die Deutsche Abteilung einzugehen. Der Umstand, dass bei uns die Beteiligung ziemlich spät in die Wege geleitet wurde, hatte den Vorteil mit sich gebracht, dass der für Deutschland besonders zu errichtende Trakt nach den Plänen des deutschen Arbeits-Ausschusses gegliedert und errichtet werden konnte. Dem Ausschusse war es von vornherein klar, dass es das deutsche bürgerliche Wohnhaus sein müsse, welches den Ausgangspunkt der wichtigsten Raumgestaltungen abzugeben hat. Nur wenige Oberlichträume bilden daher den Mittelkörper dieses Traktes. Spielend bewegen sich zu beiden Seiten die kleineren Gelasse, mit dem Seitenlicht in behaglicher Weise ausgestattet. Durch ihre ungleichen Vorsprünge und Erkerbildungen ergeben sich reizvoll malerische Fassaden nach den beiden benachbarten Höfen. Nur ein geringer Teil dieser Räume war mit seiner Ausstattung am Eröffnungstage wirklich fertig, doch war das Ganze schon zu überblicken und konnte kein Zweifel darüber bestehen, dass der Gesamteindruck nach der in kurzer Zeit zu erwartenden Vollendung ein gelungener sein wird. Wie man von deutscher Seite dazu gelangen konnte, so viel Umstände zu machen, wird freilich zunächst noch manchem Beschauer nicht ganz verständlich sein; eine starke Verleitung zum Missverständnis liegt ja an sich schon in der Bezeichnung »Dekorative Kunst«. Uns Deutschen war es darum zu thun, einen Schritt in der Bestrebung vorwärts zu kommen, welche darauf ausgeht, das ganze menschliche Leben in Behausung, Bekleidung und Gerätschaften künstlerisch zu veredeln und zu fördern. Die schon erwähnte gemeinschaftliche Grundlage des deutschen Wohnhauses dient als Band, womit dieser Strauss verschiedenartiger Blumen zusammengehalten wird. Dies tritt deutlich hervor, auch bei den Leistungen jener Mitarbeiter, denen man so gerne die nationale Eigenart absprechen möchte.

Betritt man die deutsche Abteilung von der Rotunde aus, so folgt dem phantastischen Hamburger Vestibül der ruhige Mittelraum mit der Büste des deutschen Kaisers; an ihn reiht das Atrium des bayerischen Hauses mit der Büste des Prinzregenten. Sachsen stellte den reichen Majolikasaal mit dem darauf folgenden Ausstellungsraum von mächtigen Mauernischen und kräftiger Kassettendecke. Von überraschendem Reiz ist das erste bisher vollendete hessische Zimmer. Auch die Reichslande werden gut vertreten sein, und das bayerische Haus bringt uns ausser den gemütlichen Räumen des Erdgeschosses noch zwei verheissungsvolle Dachstuben. Die preussischen Räume überraschen uns durch ihre reiche Abwechselung in Zweckbestimmung, Form und Farbe. Ein gleiches wird, wie wir zuversichtlich hoffen, von den Räumen Württembergs und der Vereinigten Werkstätten in München, sowie von der Badischen Abteilung zu sagen sein.

Der Besucher, welcher Ende Mai die Räume betritt, wird ein fertiges Bild vorfinden, wenn auch das Hinzufügen noch fehlender Kleinigkeiten über diesen Zeitpunkt hinausfällt. Schon heute steht mit unfehlbarer Sicherheit fest, dass Turin als ein wesentlicher Fortschritt im kunstgewerblichen Ausstellungswesen zu bezeichnen ist, und wie es manche nützliche Lehre aus der verdienstvollen Darmstädter Ausstellung gezogen hat, so wird auch München 1904 mit Dankbarkeit auf diese Vorstufen zurückblicken.

EIN ECHTER RAFFAEL ODER GIULIO ROMANO?

Der tüchtige Porträt- und Historienmaler *Heinrich Kolbe,* bekannt durch seine Porträts von Goethe, hat ein Bild hinterlassen, das Karl Theodor Gaedertz in einer kleinen mit fünf Bildnissen geschmückten Monographie: »*Goethe und Maler Kolbe.* Ein deutsches Künstlerleben« (Zweite sehr vermehrte Auflage. Leipzig, Georg Wigand 1900) im Anhang erwähnt: Aus Kolbe's Sammlung: »*Raffael's kleine heilige Familie*« (La Vierge au berceau).

Aus dem Besitze des berühmten ersten Präsidenten des Pariser Parlaments de Saron scheint dies vorzüglich erhaltene Bild in Kolbe's Hände gelangt zu sein, der es später, in Düsseldorf, von Schadow und den Brüdern Andreas und Karl Müller genau prüfen liess. Dasselbe wurde 1872 mit dem Exemplar, das sich im Louvre befindet, verglichen und amtlich bezeugt, dass die Doublette dem genannten in nichts nachstehe. Ja, Suermondt erklärte 1880: »Stände mir die Wahl frei, ich würde unbedenklich dem Düsseldorfer den Vorzug geben«.

Die von Gaedertz mitgeteilten Urteile sind für die Verwaltung von Museen, sowie für Kunstmäcene von Bedeutung, da der kleine Schatz, aus Kolbe's Nachlass von Herrn Karl Maximilian Schreiner in Düsseldorf ererbt, gegenwärtig verkäuflich ist. Durch Herrn Professor Gaedertz in Berlin erhalten wir als Ergänzung zu seiner Schrift jetzt einen bisher noch unveröffentlichten Brief Morelli's, der sich zur Sache also vernehmen lässt:

Wie Sie wahrscheinlich so gut wie ich wissen, existiert ein guter Stich nach dem Bildchen vom Veroneser Jacopo Caraglio, etwa um 1524—30 ausgeführt. Über dem Namen des Stechers steht der Buchstabe R — der Raffael bedeuten soll —, ein Beweis, dass also schon damals, also kurz nach dem Tode des Urbinaten, diese Komposition ihm zugeschrieben wurde; auch hat dieselbe durchaus den *Raffaelischen Charakter* und lässt sich, mit einigen Modifikationen, auf die Komposition der bekannten sogenannten Madonna di Casa Canigiani (1507), jetzt in der Münchner Pinakothek, zurückführen.

Erlauben Sie mir nun, nach der Photographie, Ihr Bildchen zu analysieren.

Der technischen Behandlung nach, in der Modellierung, in dem Faltenwurfe, in der Verteilung von Licht und Schatten, weist das Bild auf die spätere Epoche Raffael's

hin, das heisst auf die letzten Jahre seiner Laufbahn. Zu jener Zeit (1516—20) hatte aber der vielfach als Archäolog und als Oberarchitekt der Bauten von S. Peter in Anspruch genommene Meister unmöglich die Zeit, den vielen Bilder-Kommissionen, die ihm allerseits zufielen, selbst zu genügen. Er musste sich daher begnügen, den Entwurf, vielleicht auch den Karton zu diesen Bildern und Fresken zu machen, die Ausführung derselben jedoch seinen ihn trefflich nachahmenden Schülern und Gehilfen, wie z. B. Giulio Romano, Perino del Vaga, Francesco Penni und mehreren anderen noch, zu überlassen. So entstanden die Fresken in der Farnesina, jene in den Loggien, fast die ganze Stanza dell' Incendio di Borgo im Vatikan, — und unter den vielen, vielen Bildern die sogenannte Perla, der Spasimo di Sicilia, die Visitation im Madrider Museum, die Madonna di Francesco I und der grosse hl. Michael im Salon Carré des Louvre, la Vierge au réveil ebendaselbst; la Madonna del divino amore in den Studj zu Neapel u. s. w. — Viele unter diesen, in jenen Jahren aus der Raffaelischen Werkstatt herausgegangenen Bildern tragen ganz ausgesprochen den Charakter der maniera di *Giulio Romano,* und in diese Reihe möchte ich auch das Bild setzen, das von Caraglio in Kupfer gestochen wurde unter dem Namen Raffael's, und von dem Sie entweder das Original oder aber eine Kopie besitzen, — was ich natürlich nach einer photographischen Abnahme nicht zu entscheiden im Stande bin.

Woraus entnehmen Sie aber, werden Sie mich mit vollem Rechte fragen, dass die Ausführung des Bildes nicht dem Urbinaten selbst, sondern seinem Schüler und Hauptgehilfen in jener Periode von 1516—20 zuzuschreiben sei? Darauf erlaube ich mir Ihnen zu antworten:

1. Aus dem landschaftlichen ganz unraffaelischen Hintergrund. Diese Landschaft, wenn wir den Strauch im Vorgrunde ausnehmen, erinnert durchaus an die landschaftlichen Gründe auf mehreren Bildern aus jener Epoche des Giulio Romano, unter anderen an die »Krönung der Maria« in der Vatikanischen Pinakothek, die Giulio Romano in Gemeinschaft mit Francesco Penni, nach dem Tode Raffael's, für das Nonnenkloster di Monte Luce in Perugia ausführte.

2. Aus der Behandlung der Haartressen der Madonna, und mehr noch aus der der Haarlocken der beiden Kinder, welche durchaus an die Haarlocken der beiden Putti im Bilde der Dresdner Galerie von Giulio Romano, La Madonna della Catina, gemahnen, — so wie auch an die der beiden Kinder in der Madonna del divino amore desselben Künstlers in den Studj von Neapel.

3. Aus der Form des Ohres der Madonna, die nicht das fleischige, rundliche hat, wie dies bei Raffael stets der Fall ist, sondern durchaus die länglichere Form aufweist, die gewöhnlich das Ohr bei Giulio Romano hat.

4. Aus der Modellierung des Gesichts der heiligen Elisabeth, welche dieselbe ist, die wir schon im Gesichte der heiligen Elisabeth in der Madonna della Catina in Dresden kennen gelernt haben.

5. Und endlich ganz besonders aus der dem Giulio Romano ganz eigentümlichen Mundlage, mit den rüsselartig vortretenden Lippen, wie Sie dies auch bei den zwei Kindern wahrnehmen.

Das Bildchen im Salon Carré des Louvre ist mir wohl bekannt. — Der Katalog des Herrn Villot schreibt es mit Recht der *Schule* des Urbinaten zu; ich selbst machte 1880 in meinem Notizbüchlein folgende Bemerkung vor jenem Bildchen: »wahrscheinlich von einem Bolognesischen Nachahmer Raffael's, etwa von Bagnacavallo, nach einem Originalbilde des Giulio Romano, *kopiert.* Die *Komposition gehört aber dem Raffael.*«

Mehr wage ich nicht zu sagen. Ihrem schönen Bildchen geschieht auf jeden Fall dadurch kein Abbruch.

Mailand, 30. August 1885. Giovanni Morelli.

Den vielen im Laufe dieses Sommers die Ausstellung in Düsseldorf besuchenden Kunstfreunden ist wohl mit der Adresse des Eigentümers obigen Gemäldes gedient: Herr Schreiner, Düsseldorf, Wagnerstrasse 33.

BÜCHERSCHAU

Edward C. Strutt, *Fra Filippo Lippi.* London, G. Bell & Sons, 1901.

Es ist erstaunlich, dass in einer Zeit, die, wie die unsere, monographische Behandlung unstreitig bevorzugt, ein Künstler, der so liebenswürdig und unterhaltend, so gefällig und daher so beliebt ist, wie der Karmeliter Mönch Fra Filippo, noch keine eingehende Darstellung seines Schaffens erfahren hat, während andere, z. B. sein Gegenstück als Künstler und als Mensch, Fra Angelico, den Vorwurf für mehrere eingehende Monographien abgegeben hat. Man könnte also wirklich in diesem Falle von der »Lücke, die ausgefüllt wird«, sprechen, wenn das vorliegende Buch den Gegenstand erschöpfend behandelte und die zahlreichen Probleme, die auch diese Existenz stellt, in der Hauptsache wenigstens, löste.

Trotzdem es der Verfasser offenbar an Hingabe an seinen Stoff nicht hat fehlen lassen, trotzdem er in seinen Bestrebungen von wohlbekannten Verlegern unterstützt wurde, die das geschriebene Wort durch die grosse Zahl der beigegebenen Illustrationen förderten: *das* Buch über Fra Filippo Lippi ist uns von Edward C. Strutt nicht geschenkt worden. Zugestanden sei, dass die Schwierigkeiten gross sind, da es wenig sicher datierte Werke des Meisters giebt und sein Stil nicht so starkem Wechsel unterliegt, als dass die Bilder der verschiedenen Perioden deutlich von einander sich unterschieden. Die Dokumente lassen uns hier im Stich, denn die, welche wir besitzen — an Zahl nicht wenige —, beziehen sich entweder überhaupt nur auf das Privatleben des Künstlers, der mit den Gesetzen zu wiederholten Malen in Konflikt kam, oder auf die künstlerischen Unternehmungen seiner letzten Jahre.

Als den ersten Lehrer Fra Filippo's betrachtet der Verfasser Don Lorenzo Monaco, der dem gleichen Orden angehört hatte. Diese Annahme, die übrigens auch von Berenson ausgesprochen worden ist, hat sehr viel für sich; man darf aber billig Beweise stilistischer Art erwarten und diese werden nicht beigebracht. Als Jüngling erlebt es Fra Filippo aus nächster Nähe mit, wie die Brancaccikapelle ausgemalt wird und empfängt hier die entscheidenden Eindrücke seines Lebens. In einigen Bildern, die man als Jugendwerke in Anspruch nehmen kann — die Münchener Verkündigung, die zwei Versionen der Anbetung in der Florentiner Akademie und andere — finden sich Beziehungen zu Masolino, während später Masaccio's überwältigender Einfluss in den Versuchen der Charakteristik und in den Typen zu beobachten ist.

Von vornherein aber hat er eine gewisse eigene Formauffassung, die sein Produkt leicht von dem anderer Künstler unterscheidet. Es kommt wohl vor, dass dem Frate irrig Werke seiner Schüler und Nachahmer zugeschrieben worden sind, eines Fra Diamante, Piero di Lorenzo Pratese, Zanobi Macchiavelli, Pesellino, Sellaio u. s. w.; aber weder mit seinen Lehrern, noch mit seinen Altersgenossen ist er verwechselt worden.

Noch seiner frühen Zeit gehören an: die »Krönung Mariä«, im Lateran, für Carlo Marsuppini gemalt, das Berliner Bild der »Anbetung«, jetzt allgemein als das Altarbild der Kapelle des Medici-Palastes anerkannt, vom Maler

signiert (das einzige Staffeleibild, das er überhaupt bezeichnet hat), die anmutigen zwei Lünetten der National Gallery, das Tondo der Sammlung Cook in Richmond (jetzt abgebildet in Weisbach's Publikation über Pesellino). Reifer die thronende Madonna im Louvre, in der Masaccio's Einfluss vielleicht am deutlichsten sich offenbart, aus Santo Spirito (1437/38), die dazu gehörige Predelle, in einzelnen Teilen zu dem Feinsten zu rechnen, das Fra Filippo geschaffen hat, in der Florentiner Akademie u. a.

Die besten Altarbilder entstehen in der Folgezeit: die grosse Krönung Mariä, angeblich schon 1441 beendet, das Verkündigungsbild in San Lorenzo. 1452 siedelt Fra Filippo nach Prato über und schafft hier, mit mannigfachen Unterbrechungen freilich, das Hauptwerk seines Lebens, den Freskenschmuck im Chor der Kathedrale, der erst 1465 beendet wird. Der selben Zeit mag man mit Wahrscheinlichkeit das gefeierte Tondo des Palazzo Pitti und das Uffizienbild der Madonna mit Engeln zuschreiben, die man die »Madonna della seggiola« des Quattrocento zu nennen sich versucht fühlt — offenbar sofort hoch berühmt und daher wieder und wieder kopiert. Das Leben des noch nicht alten Künstlers bricht, wie es scheint, plötzlich ab, als er in Spoleto seine Darstellungen aus dem Marienleben malt.

Der Hauptsache nach ist diese Entwickelung von dem Verfasser richtig dargestellt. Die Schwäche des Buches aber ist die kritische Beurteilung einzelner Werke. Wie ist es möglich, dass jemand, der ein spezielles Studium Fra Filippo gewidmet hat, auch nur einen Augenblick den hl. Hieronymus in der Akademie mit dem Meister in Verbindung bringt (Abbildung zu S. 80), dessen übertriebene Formen ohne Filippino oder Raffaellino gar nicht zu denken sind? Oder wenn die schwache Madonna in der Sammlung des Spedale degli Innocenti als »Vorläufer des Uffizienbildes« (in Heliogravüre reproduziert zu S. 74) angesprochen wird? Über dieses durch Übermalungen gänzlich entstellte Bild ist es schwer ein Urteil zu äussern; wahrscheinlich gehört es demjenigen Gehilfen Fra Filippo's an, der die Madonna della Cintola in Prato (jetzt Kommunal-Galerie) gemalt hat und der, beiläufig bemerkt, mit Neri di Bicci in Beziehung gestanden haben muss. Die meisten der Prateser Bilder sind Schulware, vor allem das Spirito Santo-Altarbild, bei dem Verfasser nur eine Mitarbeit Fra Diamante's annimmt. Die Predellen mit der Beschneidung, der Anbetung und dem Kindermord sind ebenso deutlich und unzweifelhaft von der Hand eines bestimmten Gehilfen; der Meister selbst hat hier sicher nicht einen Strich eigenhändig gemacht.

Aus diesem Mangel an Kritik erklärt es sich, wenn der Verfasser mit einem eigentümlichen Lapsus das Tondo der »Anbetung der Könige« in der National Gallery (No. 1033; Abb. zu S. 62), das längst allgemein als ein Jugendwerk des Botticelli anerkannt ist, dem Frate vindiciert. Es wäre vielleicht doch nicht unangebracht gewesen, wenn der Verfasser die »wissenschaftlichen Methoden moderner Kunstkritik«, gegen die er in der Einleitung (S. VIII.) sich ausspricht, etwas besser studiert hätte und sie zu handhaben lernte. Man mag ja nach Belieben in der Darstellung von ihnen Gebrauch machen oder nicht, wenn zuvor die wissenschaftliche Basis gelegt worden ist.

Von diesen einzelnen Ausstellungen abgesehen, ist es vielleicht ein schlimmerer Fehler, dass der Verfasser, wie es so oft geschieht, dem Irrtum der Überschätzung seines Helden verfällt. Schon in der Einleitung taucht der Gedanke auf, dass »die Grösse der Konzeption und technische Geschicklichkeit ihn uns als Bindeglied erscheinen lassen zwischen Masaccio und Raphael und als treuesten Herold der Renaissance« (S. 6) — ein Gedanke, der zu wiederholten Malen später variiert wird (S. 148 und S. 169). Ebenso wird der Einfluss des Frate auf die Nachkommenden viel zu hoch angeschlagen.

An Masaccio gemessen bedeutet Fra Filippo gewiss keinen Fortschritt. Um nur eines anzuführen: Vasari schon hebt mit Recht hervor, wie sicher Masaccio seine Figuren auf die Beine stellte. Fra Filippos Figuren dagegen stehen zumeist höchst unsicher da, sie haben etwas wacklig Tänzelndes; die Hintergrundfiguren auf dem Tondo im Pitti würden bei der leisesten Berührung umfallen; dasselbe kann man auf den meisten Bildern der Frate beobachten. Und was tritt an die Stelle der erhabenen Grösse eines Masaccio! Eine gewisse mittlere Ruhe steht den Figuren Filippo's wohl an, aber Wiedergabe von Gemütsbewegungen führt zur hässlichen Verzerrung der Gestalten (Heiterkeit: Engel auf der Uffizien-Madonna; Schmerz: Beisetzung des Stefanus in Prato).

Gewiss sind die Fresken in Prato eine der bedeutenden Schöpfungen der Florentiner Malerei, schon ihres Umfanges und ihrer leidlichen Erhaltung willen. Aber sie als bedeutendste Schöpfung nach Masaccio hinzustellen, geht doch nicht an. Weder mit Uccello's, noch Castagno's Werken lassen sie sich auf eine Stufe erheben (wie werden die zu Grunde gegangenen Fresken Castagno's und Domenico Veneziano's in Sant' Egidio erst gewesen sein); und welche Stelle erhalten sie, an Mantegna's oder Piero's ungefähr gleichzeitigen Fresken in Padua und Arezzo gemessen?

Das heitere und liebenswürdige Temperament Fra Filippo's, durch seine grosse Geschicklichkeit zur vollen Wirkung gebracht, bedarf so übertreibenden Lobes nicht, um sich Freunde zu erwecken. Wie man zu Zeiten gern die Gesellschaft eines heiteren Causeurs aufsucht, der um Einfälle nie verlegen ist, so wird man immer gern den Frate suchen, der frei von Ecken und Kanten ist, und dessen liebenswürdige Erzählergabe sicher sein darf verstanden zu werden. *G. Gr.*

B. Berenson, *The study and criticism of Italian art.* London, G. Bell & Sons, 1901.

Der vorliegende Band fasst eine Reihe von Einzeluntersuchungen zusammen, die im Verlaufe von etwa zehn Jahren in amerikanischen und französischen Zeitschriften publiziert worden sind — mit Ausnahme der letzten Abhandlung, die als Broschüre an die Öffentlichkeit trat. Während die meisten eine bestimmte Frage stellen und zu lösen suchen — »Vasari im Lichte neuer Publikationen«, »Dante's bildliche Vorstellungen und frühe Illustrationen«, »Bemerkungen über Correggio«, »Correggio's vierte Centenarfeier«, »Amico di Sandro«, »Kopien nach verlorenen Bildern Giorgione's« — verbreitet sich die letzte über das ganze Gebiet der venezianischen Malerei, so wie sich diese in der denkwürdigen Ausstellung der New Gallery von 1895 darstellte.

Es ist fast überflüssig, diesen Abhandlungen in der neuen Form ihrer Veröffentlichung Begleitworte auf den Weg zu geben. Die wichtigsten unter ihnen sind bei ihrem erstmaligen Erscheinen von denen, die sich für die betreffenden Fragen interessieren, genugsam beachtet worden. Ausstellungen wird der Einzelne hier und dort zu machen haben; es würde sich manche kritische Bemerkung anzuhängen verlohnen, aber der Raum einer Besprechung möchte zur Darlegung solcher Streitfragen kaum ausreichen. Dass in der Hauptsache bei der Zeichnung einer einzelnen Persönlichkeit (Amico di Sandro, Giorgione) oder der grossen Entwickelungsreihe der Venezianer der Verfasser das Richtige getroffen hat, wird ihm niemand ernsthaft

streitig machen wollen: und das ist wichtiger, als ob eine einzelne Zuschreibung allzu kühn oder direkt als verfehlt erscheint.

Wenig bekannt dürfte der erste der beiden Correggio gewidmeten Aufsätze sein, der wegen der feinen Stilkritik und der künstlerischen Form der Darstellung besonders der Beachtung empfohlen sein mag. Das vielleicht merkwürdigste Stück des ganzen Buches aber ist das Vorwort, in welchem Verfasser darlegt, unter welchen Absichten die einzelnen Essays geschrieben wurden und andeutet, welchem Ziel nach seiner Ansicht künstlerische Betrachtung zuzustreben hat.

Eine grosse Zahl von Illustrationen, vielfach nach wenig bekannten Werken, besonders aus englischem Privatbesitz, erleichtern es, dem Verfasser in seinen oft subtilen stilkritischen Untersuchungen zu folgen. — Ein zweiter Band wird im Laufe des Frühjahrs folgen. *G. Gr.*

B. Berenson, *Lorenzo Lotto.* An essay in constructive art criticism. Revised edition. London, G. Bell & Sons, 1901.

»In dieser zweiten Auflage, liest man im Vorwort, ist die Zahl der Werke Lotto's und Alvise's, die hier zur Besprechung gelangen, beträchtlich grösser. Im übrigen blieb das Buch unverändert« . . . Wer das Werk aus der früheren Auflage kennt, weiss aus diesen Worten etwa, wie die Neuauflage beschaffen ist.

Der Verfasser hat seine Ansicht über die Entwickelung der venezianischen Schule und die Stellung, die innerhalb dieser der Familie Vivarini, besonders deren jüngstem Spross Alvise, gebührt, nicht modifiziert. Der stilistische Nachweis, den er seiner Zeit anzutreten versuchte, dass eine Zahl namhafter venezianischer Maler, Leute darunter, wie Cima, Montagna, Barbarj und schliesslich Lotto, nicht der Schule des Bellini angehören, sondern sich um Alvise Vivarini gruppieren, darf in der Hauptsache als erbracht gelten. Die Einzeluntersuchungen und Beobachtungen, die der Verfasser zu diesem Behuf gemacht hat, werden ihren bleibenden Wert behalten; — sollte es auch gelingen, gelegentliche Irrtümer dokumentarisch oder stilkritisch zu erweisen.

Da es sich hier um ein Buch handelt, das seit acht Jahren bekannt ist, kann sich die Anzeige auf die Mitteilung beschränken, dass die Zahl der Illustrationen in der Neuauflage (dank der Munificenz des Verlegers G. Bell in London) mehr als verdoppelt ist, und dass besonders zahlreiche der neu der Kenntnis gewonnenen Bilder Lotto's in den Marken wiedergegeben wurde. *G. Gr.*

DENKMÄLER

Berlin. Auch die Reichshauptstadt, in der Heinrich Heine einst als Student seine ersten Erfolge als Dichter errang, wird nun eine Art Denkmal des Poeten erhalten, allerdings nur ein etwas überlebensgrosses Bronzerelief. Mit ihm soll das Haus Taubenstrasse 32 geschmückt werden, in dem der junge Dichter 1823 gewohnt hat. Dort ist schon seit dritthalb Jahren eine Syenittafel angebracht mit der Inschrift: »Hier wohnte 1823 Heinrich Heine, geb. 13. Dezember 1799, gest. 17. Februar 1856.« Verehrer des Dichters haben nun den Berliner Bildhauer Hugo Berwald-Schwerin beauftragt, das Reliefbild Heine's zu modellieren, und bereits eine von ihm entworfene Skizze genehmigt. Heine ist dargestellt an einem Tische sitzend, auf welchem Bücher liegen, und auf den er die an den Kopf gelehnte Hand stützt. Das Brustbild ist von einem Pelzmantel umrahmt. Dem in Arbeit befindlichen Relief liegt ein alter, nach dem Leben gefertigter Stich zu Grunde, den der Heineforscher Dr. Gustav Karpeles als Titelbild einer seiner Schriften benutzt hat. Ubrigens steht dem Künstler noch ein Hilfsmittel von besonderer Seite in Aussicht: Professor Paul Meyerheim sah die entstehende Arbeit und erinnerte sich dabei, dass Adolf v. Menzel noch ein altes Heinerelief besitzt, das der Meister einst vor Jahrzehnten, offenbar in Paris, erworben hat. Es ist nach dem Leben modelliert und das Werk eines französischen Künstlers. Menzel wird nun dieses Relief Herrn Berwald-Schwerin für seine Arbeit zur Verfügung stellen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Florenz. In den letzten Tagen hat sich der Kunstbesitz um ein bedeutsames Stück bereichert, um ein Fresko des Andrea del Castagno. Vasari spricht ziemlich eingehend von den Arbeiten dieses Meisters in der Santissima Annunziata (II, S. 671): »In der Servitenkirche malte er al fresco drei flache Nischen in gewissen Kapellen: die eine ist dem heiligen Giuliano geweiht; darin sind Geschichten aus dem Leben dieses Heiligen, mit einigen Figuren, und einem Hund in Verkürzung, der sehr gelobt wurde.« Damals, als das Werk entstand, in den fünfziger Jahren des Quattrocento, gehörte die Kapelle der Familie Gagliano und blieb in deren Besitz bis zu ihrem Erlöschen. Schon der Nachfolger, Alfonso degli Ubaldini, liess das Fresko zudecken, indem er ein Altarbild stiftete (1613), und seither ist unter wechselndem Patronat und mehrfach verändertem Altarbild das Fresko Castagno's immer zugedeckt gewesen. Gegenwärtig gehört die Kapelle den Feronis (vgl. über die Schicksale der Kapelle Padre Tonini's Buch über die Annunziatenkirche S. 103 ff.).

In seiner Ausgabe Vasari's erwähnte Milanesi, dass das Fresko hinter dem Altarbild erhalten sei, und gab eine kurze Beschreibung desselben. Eine Überraschung also bedeutet die jetzt erfolgte Aufdeckung nicht. Es ist aber freudig zu begrüssen, dass das Ministerium die Abnahme des relativ modernen Altarbildes verfügt und so Gelegenheit geboten wird, das Fresko in Augenschein zu nehmen.

Der heilige Giuliano kniet mit über der Brust gekreuzten Armen; sein Gesicht, von der Fülle reicher Locken umrahmt, ist dem Beschauer zugekehrt, der Blick aber ist seitlich gerichtet. Oben über seinem Haupt erscheint in Wolken als Halbfigur Christus, in der Linken die Weltkugel haltend, mit der Rechten segnend. Rechts und links vom Heiligen steigt die Landschaft hügelig an: man sieht zur rechten Seite ein Kirchlein, vor dem der Heilige kniet Die Darstellung der anderen Seite ist zerstört, da ein Stück aus dem Fresko herausgebrochen ist. Der untere Teil des Bildes konnte nicht besichtigt werden, da sofort ein Vorhang vor das Fresko genagelt worden war, der nur die Besichtigung des oberen Stücks gestattete.

Der Qualität nach nimmt das Fresko unter Castagno's Werken einen sehr hohen Rang ein. Soweit man dies Wort auf einen so überzeugten Realisten anwenden kann, ist er hier edel; die Gestalt des Giulian ist beinah anmutig, Christus ein Charakterkopf vom Schlag des Lorenzo dei Medici; ein bisher nicht nachgeahmter Typus.

Die Erhaltung ist — von der genannten unheilbaren Beschädigung abgesehen — günstig; obwohl die Farben trüb sind und eine dichte Staubschicht nicht alle Einzelheiten deutlich unterscheiden lässt. Die Grössenverhältnisse entsprechen genau denen des Freskos in der Nachbarkapelle, das vor wenigen Jahren durch das wirksame Eintreten des Florentiner Instituts aufgedeckt wurde und in neuester Zeit von H. Brockhaus eingehende Behandlung erfahren hat. Von künstlerischer Kraft und feinem Gefühl für das Wesentliche scheint es mir jenem Hierony-

musfresko überlegen zu sein und es erweitert in erfreulicher Weise unseren Einblick in das Schaffen des energischsten Vertreters der realistischen Richtung im Florentiner Quattrocento. *G. Gr.*

Rom. Gelegentlich einer seiner letzten Führungen durch die Domitilla-Katakomben zeigte Prälat Wilpert seinen Zuhörern ein sehr merkwürdiges, jüngst von ihm entdecktes Gemälde. Die Malerei befindet sich zwischen zwei Gräbern und hat sich in seltener Farbenfrische erhalten. Die rechte Hälfte des Grabgemäldes ist zerstört. Man sieht in der Mitte die Verstorbene als Orans in der bekannten Bedeutung als Selige, welche für die Hinterbliebenen betet. »In orationibus tuis roges pro nobis quia scimus te in Christo« heisst es einmal in den Katakomben mit Bezug auf eine Orantin, und damit sind sie alle erklärt. Links über der neuentdeckten Freske steht der Name der Verstorbenen: »Calendina vives« und darunter sieht man ein Lamm, welches mit allen vier Füssen auf einer Schlange steht, deren oberer Teil um einen Baum geringelt ist. Links sieht man eine Taube mit einem Ölzweig im Schnabel. Das Lamm ist das Symbol der Auserwählten, die Schlange zu seinen Füssen deutet auf Satan und Sünde, die überwunden sind, die Taube endlich ist das Symbol der Seele im Frieden. Prälat Wilpert setzt seine Forschungen fort, nachdem er genaue Pläne der Domitilla-Katakomben aufgenommen hat. Er hofft noch andere Fresken aufzudecken, vor allem eine Reihe von Katakombengemälden, die schon im 18. Jahrhundert bekannt waren und dann verschollen sind. *E. St.*

VEREINE

Chemnitz. In der deutschen Lehrerversammlung sprach Herr Hauptlehrer H. Wolgast-Hamburg über die »Bedeutung der Kunst für die Erziehung«. Der hochinteressante Vortrag, der vor einer dichtgescharten Zuhörerschaft gehalten wurde, fand starken Beifall, aber auch mehrfache Anfechtung. Folgende Resolution wurde nach längerem Kampfe mit 160 gegen 100 Stimmen (von Vertretern) angenommen: »Die deutsche Lehrerversammlung begrüsst die neuen kunstpädagogischen Bestrebungen mit Freuden und ist überzeugt, dass Schule und Leben eine innere Bereicherung und Veredelung daraus schöpfen werden; sie hält aber zur Zeit die neu aufgetauchten Probleme noch nicht für genügend geklärt um jetzt schon bindende Beschlüsse fassen zu können.«

Düsseldorf. Vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen wurden auf der Deutsch-nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf für 60820 Mark Ölgemälde und Skulpturen zur Verlosung unter die Mitglieder des Vereins angekauft. Das im Auftrage des genannten Vereins vom Maler Alb. Baur jr. ausgeführte Gemälde »Einbringung der Leiche des erschlagenen Erzbischofs Engelbert in Schloss Burg« ist vom Ausschusse des genannten Vereins der Gemäldesammlung in der Ruhmeshalle zu Barmen als Geschenk überwiesen worden. Dass die gemeinsinnigen Bestrebungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in allen kunstsinnigen Kreisen erfreulicher Weise in immer höherem Masse Anerkennung und Förderung finden, geht aus der stetig wachsenden Mitgliederzahl hervor. Unter anderem haben in jüngster Zeit Ihre Königl. Hoheit die Kronprinzessin von Schweden, Se. Königl. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern, Se. Königl. Hoheit Prinzregent Albrecht von Braunschweig sowie Seine Durchlaucht Prinz Karl von Hohenzollern ihren Beitritt zum Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen angemeldet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden. *Jubiläums-Kunstausstellung.* Die Jubiläums-Kunstausstellung in Baden-Baden, veranstaltet zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Grossherzogs Friedrich von Baden, wird in der zweiten Hälfte des Monats Mai eröffnet werden. Die Anmeldungen hervorragender Kunstwerke sind so zahlreich, dass das künstlerische Unternehmen in qualitativer Hinsicht die Anerkennung selbst des verwöhntesten Kunstkenners finden wird. Aus der Fülle der gediegenen Ausstellungsobjekte seien heute nur einige herausgegriffen. Aus dem Grossherzoglichen Schlosse zu Baden sind dem Ausstellungskomitee zahlreiche historische Gemälde, darunter das Lauchert'sche Porträt des Grossherzogs aus dem Jahre 1852, also dem Jahre des Regierungsantrittes, zur Verfügung gestellt worden. Die katholische Stiftskirche stellte wundervolle Silbergeräte und Paramente aus, während das Kloster Lichtenthal, wie bereits gemeldet, durch verschiedene Baldung-Altäre die Ausstellung bereichert, deren kunstgeschichtliche Feststellung infolge ihres bisherigen, dunklen Aufbewahrungsortes in der Gruftkirche zu Lichtenthal ausserordentlich erschwert war. Diese Gemälde Baldung's haben nun dem Geschäftsführer der Ausstellung, Herrn Direktor Schall, Veranlassung gegeben, verschiedene Originale des berühmten Meisters aus Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen für die hiesige Jubiläums-Ausstellung zu gewinnen, so dass nunmehr dem Kunsthistoriker, speziell dem Baldung-Forscher, willkommene Gelegenheit geboten sein wird, die Autorschaft verschiedener, dem Meister zugewiesener Bilder zu prüfen und endgültig zu konstatieren. Desgleichen senden die Kunstmäcen Herr Konsul Weber-Hamburg und Frau Oser-Thurneysen-Basel die in ihrem Besitze befindlichen Baldungs, wozu sich Karlsruhe gesellen wird, dessen grossherzogliche Gemäldegalerie die berühmte, ehemals gleichfalls in Lichtenthal befindliche Votivtafel Baldung's enthält. Von sonstigen hervorragenden Ausstellungsobjekten seien heute nur noch genannt: Lenbach's »Kaiser Wilhelm I. in seinem letzten Lebensjahre«, eine Marmorstatuette von Professor von Kopf-Rom, ein wundervoller Feuerbach und schliesslich eine äusserst wertvolle, cirka 100 Briefe, Gedichte und Stammbuchblätter umfassende Autographensammlung.

In New York ist ein Streit um die Zulässigkeit eines Kunstwerks als Ausstellungsobjekt entstanden. Es handelt sich um Biondi's Saturnalien, ein Werk, das vom Pariser Salon mit dem grossen Preis ausgezeichnet worden ist und das schon auf der panamerikanischen Ausstellung erschienen war. Die National Sculpture society in New York, eine Künstlerschaft, die sich berufen fühlt, über Kunstangelegenheiten zu wachen, hat gegen die Ausstellung der Gruppe sowohl aus sittlichen wie aus ästhetischen Rücksichten Protest eingelegt. Der Generaldirektor des Metropolitan Museum of Art General di Cesnola, der das Werk auszustellen gedenkt, hat gegen die Einmischung der Künstlergenossenschaften energisch Verwahrung eingelegt, und auch die Entscheidung einer anderen Korperation, die Fine Arts Federation, zurückgewiesen. Vermutlich sind hier nationalpolitische Empfindungen mit ins Spiel geraten.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. In unserer Zeit der lebhaften Wiederaufnahme der Stilmotive der Louis' XVI.-, Directoire- und Empireepochen in der künstlerischen Möbelindustrie und Innendekoration hat auch das Interesse für die lange Zeit nur wenig beachtete und doch so eminent charakteristische und stilvolle Porträtkunst vom Ausgange des 18. und vom

Beginne des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Neubelebung erfahren. Namentlich ist in den letzten Jahren die Nachfrage nach den farbigen Drucken der grossen *englischen Porträt-, Stecher- und Schabkünstler der Zeit um 1800* eine so rege geworden, dass gute seltenere Drucke dieser Art in London und Paris und auch auf deutschen Kunstauktionen die fabelhaftesten Preise erzielten. Eine besonders wertvolle Sammlung solcher historisch wie künstlerisch gleich interessanten Bildnisdrucke gelangt in der Woche vom *10. Juni* ab durch die *königliche Hofkunsthandlung* von *Amsler & Ruthardt* (Berlin W. 64, Behrenstr. 29a) zur öffentlichen Versteigerung.

Die Sammlung enthält unter der grossen Anzahl jugendlicher englischer Damenporträts, die in ihrem Zusammenhange nicht nur eine prächtige Schönheiten-Galerie, sondern auch ein erlesenes Material zum Studium der ungemein reizvollen Modetrachten jener Zeit repräsentieren, einige der berühmtesten Blätter der ersten Meister in vorzüglichen farbigen Qualitätsdrucken von seltener Schönheit und Frische der Erhaltung.

Schliesslich führt der *Auktionskatalog LXVII* der Firma *Amsler & Ruthardt* noch eine reichhaltige Sammlung von Werken der *Rubens-Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts* auf, welche gleichzeitig mit obigen Blättern zur Versteigerung gelangen. Der reich illustrierte Katalog, in welchem auch die näheren Auktionsbedingungen enthalten sind, wird von der Firma gegen Einsendung des Betrages von 1 Mark verschickt. Zwei Tage vor Beginn der Auktion, *Sonnabend den 7. und Montag den 9. Juni,* wird die Sammlung in der ersten Etage der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt zu *allgemeiner Besichtigung* ausgestellt sein.

Florenz. Die Versteigerung der Galerie Panciatichi, die sich über zwölf Tage erstreckt hat, fand unter lebhafter Beteiligung der Florentiner Händler und Liebhaber statt. Hoch bezahlt von kunstgewerblichen Gegenständen waren die europäischen Waffen (während orientalische Waffen nur geringe Preise erzielten), die Cloisonnés, Jades und Bibelots in Bergkrystall, ohne dass sich bedeutende Stücke darunter befanden. Von den Bildern hielten sich diejenigen trecentistischen Stiles auf mässigen Preisen, Quattrocentobilder wurden meist hoch bezahlt und ebenso waren die niederländischen Arbeiten gesucht. Hervorgehoben seien die folgenden Stücke: 2. Signiertes Bild des Matteo di Giovanni 1481, hl. Hieronymus, offenbar in seiner Bedeutung nicht erkannt, brachte nur 255 Lire (ist nach der Auktion von einem florentiner Sammler erworben worden). 6. Dem Raffaelino del Garbo zugeschrieben: Martyrium Sebastians; langweiliges Schulbild, 1450 L. 31. Vasari; zwei Bilder religiöser Gegenstände, charakteristische Arbeiten, 700 L. 32. Menzocchi, zwei reizende kleine Tondi mit Adonis und Venus, mit 380 L. nicht nach ihrem Wert bezahlt. 36. Livio Meus, Familienscene; gefälliges Rokokobild, in der Art des Longhi, blieb mit 300 L. weit hinter seinem Wert zurück. 38. Leonardo zugeschrieben. Porträt des Soderini; mässige Replik des oft vorkommenden Bildes, 510 L. 40. Michelangelo, Frauenkopf, Fresko; eindrucksvolles Bild, 1750 L. 43. Schäuffelein (holländisch), Pietà, 500 L. 44. Sarto, Madonna; graue Untermalung mit 10600 L. zurückgezogen. 45. Lucas von Leyden (niederrheinisch), hl. Familie, 1250 L. 47. Raphael, Kreuztragung; alte Widerholung des Predellenstückes des Bildes für die Nonnen von St. Antonius, 2800 L. 50. Murillo (Sustermans), Porträt eines jungen Mannes, hübsches Bild, 3000 L. 52. Pinturicchio (Schüler des Ghirlandaio): stark übergangenes Tondo, 1800 L. 54. Piero della Francesca (Filippo Lippi und Pesellino nahestehend); unter den Quattrocentobildern das feinste Stück, 3300 L. 55. Ghirlandaio (Sellajo), Tondo, 5100 L. Castagno (?), zwei Altarflügel, der eine mit Hieronymus besser als der andere mit Tobias und einem Erzengel, 1050 L. 57. Credi (Kopie nach dem von Morelli Tommaso genannten Schüler), 2650 L. 58. Botticelli (Sellajo), Hieronymus, 900 L. 59. Filippo Lippi (Sellajo), Cassone mit Schlachtendarstellung, 5000 L. 63. Vlämische Schule (oberdeutsch), sechs Köpfe auf Goldgrund, Stücke eines Bildes, zum Teil sehr interessant, 1300 L. 94. Botticelli, Madonna; ganz langweiliges Bild eines Anonymus, 1350 L. 110. Art des Murillo, Cleopatra, wertloses Bild, 3000 L. 121. P. Battoni, Männliches Bildnis, geistvolles Porträt, 270 L. 122. Bloemaert, Das goldene Zeitalter; kleines Oval, 610 L. 129. Van Dyck, hl. Familie. italienische Kopie mit schweren, undurchsichtigen Schatten, 28000 L. (verkauft!) 165. Beuckelaer, vier 1 1/2 zu 2 Meter grosse Küchen- und Marktscenen, sehr dekorativ und wegen der Beeinflussung durch die Bassano interessant, wurden auf 21000 L. getrieben. 175. Salvator Rosa, Schlachtenstück, 26000 L. 179. Neefs, Kircheninterieur, 600 L. Gute italienische Bilder des späten 16. und 17. Jahrhunderts wurden kaum beachtet, so dass oft kaum die zumeist sehr schönen Rahmen bezahlt wurden; so 162. Jordaens (rein italienische Bilder), die Marien am Grabe und Noli me tangere, zwei hervorragend schöne Stücke, 410 L. *G. Gr.*

London. *Auktion der »Dunn-Gardner« Silbersammlung.* Am 29. und 30. April dieses Jahres wurde diese ausserordentliche Sammlung, welche früher längere Zeit im »Victoria- und Albert-Museum« in South Kensington ausgestellt worden war, durch Christie unter lebhafter Beteiligung des Publikums und zu bis jetzt noch nicht bekannten Preisen versteigert. Die wertvollsten Objekte waren folgende: Ein Tudor-Becher mit Fuss, ganz vergoldet, aus dem Jahre 1521, wurde mit 82000 M. bezahlt. Da derselbe nur circa vierzehn Unzen wog, so erzielte dieser in runden Zahlen 5800 M. Der Becher weist eine kurze lateinische Inschrift auf. Ein kleiner dreiteiliger Altar aus geschnitztem Buchsbaum mit Baldachin, die Kreuzigung darstellend, im gotischen Stil, 14. Jahrhundert, 39000 M. Geschnitztes Elfenbein-Reliquarium, französisch, 9600 M. Ein silberner Becher in Kokosnussform, in Relief die Geschichte des verlorenen Sohnes dargestellt, 19600 M. Ein flacher Becher aus dem Jahre 1525, silbervergoldet, 17600 M. Ein Salzfass aus dem Jahre 1591, Elisabeth-Stil, mit getriebener Dekoration, 12000 M. Ein irdener Kölner Krug in silbervergoldeter Montierung, aus dem Jahre 1577, kam auf 3200 M. Ein Wasserkübel, im Stil Jacob's I., 1621, mit domartigem Deckel, 6000 M. Ein Kelch aus der Elisabeth-Epoche, reich graviert, 6540 M. Ein hoher silbervergoldeter Becher, Nürnberg, 1630, 24000 M. Ein Pokal von Hans Keller in Nürnberg 1582 angefertigt, 8200 M. Eine Lous' XVI. emaillierte goldene Dose mit Malerei 16400 M. Das Resultat des ersten Auktionstages betrug 26250 M.

Die Preise am nächstfolgenden Tage gestalteten sich eben so günstig wie am ersten. Ein silbervergoldeter Becher aus der Epoche Jacob's I., 1604, wurde mit 80000 M. bezahlt. Für einen silbernen Löffel, teilweise vergoldet, mit der Figur von St. Nicolaus, 1488 bezeichnet, 7800 M. Eine silbervergoldete Tazza, Elisabeth-Epoche, mit getriebener Figur eines römischen Kriegers, 18000 M. Ein silberner Becher mit Henkel aus der Zeit Wilhelm's III. 12000 M. Sechs silberne, schön gravierte Löffel aus der Periode Jacob's I., 13700 M. Eine goldene Louis' XV. Dose, bunt emailliert, 8000 M. Eine goldene Bonbonnière mit Malerei im Stil Tenier's 5600 M. Eine goldene Dose mit Pastoralscenen von Neuberg, Dresden, 5200 M. Das Gesamtresultat der Auktion betrug 780000 M.

O. v. Schleinitz.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 28. 5. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUES AUS VENEDIG

Am 18. Mai wurde endlich im Palazzo Pesaro die städtische Galerie der Werke moderner Meister feierlich und mit den üblichen Reden eröffnet. Die Anregung zur Gründung dieser Galerie dankt Venedig dem jungen hiesigen Fürsten Giovanelli, der im Jahre 1897, gelegentlich der zweiten internationalen Ausstellung, acht Gemälde in- und ausländischer Meister erwarb und dieselben der Stadt schenkte, den Wunsch aussprechend, es möge mit dieser Schenkung der Anfang einer städtischen Galerie gemacht werden. Sein Beispiel fand Nachahmung, so dass jetzt nach nur vier Jahren die Galerie 206 Werke aufweist, welche 115 verschiedenen Autoren angehören: 96 Gemälde, 17 plastische Werke, 78 Radierungen, 8 Zeichnungen, 7 Arbeiten der Kleinplastik. 17 verschiedene Staaten sind vertreten, darunter verzeihlicher Weise Italien am reichhaltigsten, mit 69 Nummern, Deutschland mit 45 u. s. w. — Der Stadtrat beschloss, die solchergestalt entstandene Kunstsammlung provisorisch im Palast Pesaro aufzustellen, welcher bekanntlich von der Contessa Bevilacqua zu ähnlichen Zwecken der Stadt vermacht worden ist. — Die Aufstellung ist provisorisch, weil jetzt schon fast der Raum nicht hinreicht. Sind ja doch für die Ankäufe von seiten Venedigs für die nächste Internazionale 1903 bereits 100000 Lire zusammengebracht worden. — Ein Besuch in dem prächtigen Palaste, der nun diese Galerie enthält, ist ungemein interessant und belehrend. Er kann auch den Allerblindesten die Augen öffnen und viel zu denken geben.

Das Unwahre, Verwerfliche der ganzen Ausstellungsmode mit all ihren Intriguen, Gehässigkeiten und schreienden Ungerechtigkeiten kann nicht schlagender bewiesen werden, als durch das Erstaunen, welches sich all derer bemächtigen muss, welche nun ihre Götzen von Piedestal gestürzt sehen: Bilder, welche in der täuschenden Ausstellungsbeleuchtung von den Freunden ihrer Autoren verhimmelt wurden, sind nun, im einfachen Lichte einer Behausung aufgestellt, auf ihren wahren Wert reduziert. — Die bunte Menge, die Musik, die Blumen, die festlichen Toiletten der Damen und hundert andere Faktoren, welche ein Bild in der Ausstellung mit einem gewissen Nimbus umgeben, fehlen hier. Das geschmückte Weib von gestern Abend erscheint nun am anderen Morgen in ihrer wahren Gestalt, nüchtern und verkommen. — In dem einfachen Seitenlichte werden wir des Mangels jeder anständigen Technik gewahr, der Abwesenheit jeder Zeichnung, des Formgefühls, jedes wirklichen Könnens. Die völlige Rücksichtslosigkeit gegenüber den Kennern im Publikum tritt in erschreckender, beängstigender Weise an den Tag. — Man fragt sich jetzt erst: Wie ist es möglich, dass dieser oder jener »Meister« zu internationaler Berühmtheit gelangen konnte; wie konnte seine Technik bewundert werden, der doch gar keine besitzt? Mit wenigen Ausnahmen hervorragendster Art und deshalb um so herzerfreuender, hinterlässt diese neue Kunstsammlung einen ziemlichen Eindruck, ganz abgesehen von der bedeutenden Summe, welche erforderlich war, sie zu erwerben. Man bedenke, dass dieselbe sich an dem Orte befindet, wo die grössten Meister des Kolorits ihre gewaltigen Werke schufen, welche noch heute im höchsten Glanze strahlen, wogegen die schlammartige Farbe eine gemeinsame Eigentümlichkeit der meist freudlosen modernen Meister ist und zwar hier wie im höchsten Norden. In absehbarer Zeit wird man sich in Venedig fragen, ob es denn wirklich so gar wünschenswert war, kennen zu lernen, was im fernsten Norden gemacht wird und es für schweres Geld zu erwerben. Man wird sich an die grossen Vorfahren erinnern, und von neuem versuchen das ewig Bleibende in ihnen, sich zu eigen zu machen. Man wird beklagen, dass durch das Ausstellungstreiben, durch welchen oft die schlimmsten Seiten in der Künstlernatur entfesselt wurden, so vieles verdorben wurde; dass die besten im Publikum der Freude an den Erzeugnissen der Ausstellungskunst müde, sich von den Resultaten einer überhasteten Thätigkeit abgewendet haben. Man wird dann erkennen, dass die meisten der Künstler, besonders die Maler einer Technik sich hingeben, die nur für den Ausstellungsraum Stich hält und in jeder anderen Beleuchtung in ihr Nichts zusammenfällt. Man wird mit Schmerz gewahr werden, wie die Ausstellungen jede Nationaleigentümlichkeit in der Künstlernatur verwischt haben. Man wird versuchen aus dem Zerstörungswerk zu retten, was gerettet werden kann. Doch muss vorher der Einfluss und die Herrschsucht der geheimen Verbindungen Weniger zum Schaden (ideellen wie materiellen) der Wahrheit ihr Äusserstes geleistet haben. Die Ausstellungen mit ihren durch die seltsamsten Schliche erreichten Ankäufen aus öffentlichen Geldern, sie müssen aus sich selbst zu Grunde gehen: Die Suggestion und ästhetische Hypnose muss einer unbefangenen Beurteilung Platz machen. *AUGUST WOLF.*

BENJAMIN-CONSTANT †

In Jean Joseph Benjamin-Constant verliert die offizielle französische Malerei einen ihrer bedeutendsten und angesehensten Vertreter. Besonders im Auslande wurde er ausserordentlich geschätzt, und während in Frankreich selbst Bonnat als Hofmaler der Republik einen Präsidenten nach dem andern malte, wandten sich die englischen Königinnen und Prinzessinnen, Earls und Lords an Benjamin-Constant, wie denn auch die royalistische Aristokratie Frankreichs ihm den Vorzug gab. Obgleich er in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens hauptsächlich

als Porträtist bekannt war, hatte er doch seinen ersten und grössten Ruhm einen ganz anderem Gebiete der Malerei zu verdanken. Er hatte den Orient bereist und zahlreiche grosse und kleine Gemälde mit orientalischen Scenen geschaffen. Eines davon, »Die letzten Rebellen« hängt im Luxembourg und zeigt den Kaiser von Marokko zu Pferde, dem vor den Mauern der Hauptstadt die toten oder gefesselten Rebellen zu Füssen gelegt werden. Ein anderes »Les Chérifas«, das er selbst für sein bestes Bild hielt, war auf der Decennale der Weltausstellung zu sehen. Nach diesen beiden waren seine bekanntesten Orientgemälde: Frauen vom Riff in Marokko, maurischer Metzger in Tanger, Strasse in Tanger und der Harem. Seine bekanntesten Bildnisse sind das im Luxembourg hängende Porträt seines Sohnes, der Herzog von Aumale in Chantilly, und das grosse, in magisch gelber Beleuchtung erstrahlende Porträt der Königin Victoria von England auf dem Throne, welches ebenfalls auf der Weltausstellung zu sehen war und auf dem die Herrscherin wie eine gotische Heilige aussah. Auch an grosse dekorative Arbeiten hat sich Constant gewagt, jedoch mit bedeutend weniger Glück, als ihm in seinen fast immer trefflich charakterisierten und vornehm getönten Bildnissen und in seinen warmfarbigen Orientbildern gegeben war. Noch in diesem Jahre hat er zwei Porträts ausgestellt: den englischen Lord Savine im Jagdkostüm, in den von Constant bevorzugten herbstgelben Tönen gehalten, und den schlauen Bankierkopf des Journalisten Oppert von Blowitz. Der Künstler, der schon seit drei Monaten hoffnungslos darniederlag, hat ein Alter von nur 57 Jahren erreicht. — Die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst werden sich noch der Heliogravüre nach dem vielleicht schönsten seiner Bildnisse erinnern: seine beiden Söhne (September 1900). *K. E. SCH.*

ÜBER DAS KOPIEREN VON WASSERZEICHEN

In den meisten Sammlungen von Kupferstichen sind gerade jene frühen Blätter, deren Wasserzeichen uns am meisten interessieren, entweder durch Angelbänder an einer Seite oder mittels Untersatzstücke an drei, selbst an allen vier Punkten befestigt, so dass ein Kopieren ausgeschlossen, ein Nachzeichnen aus freier Hand aber, wenn es überhaupt angeht, mit den grössten Schwierigkeiten verbunden ist. Und selbst für den Fall, als die Blätter ganz lose, also gar nicht befestigt sind, gereicht die umständliche Manipulation des Durchpausens auf der Fensterscheibe oder zwischen Glasplatten kostbaren Blättern gewiss nicht zum Vorteile. Noch weniger ist diese Methode bei alten Handzeichnungen anzuraten, welche die behutsamste Behandlung und Schonung erfordern.

Durch ein einfaches photographisches Verfahren, welches ich nach eigener Erprobung allen Kollegen zur Nachahmung bestens empfehle, gelang es mir, auf die bequemste Weise ohne jede Schädigung des Originales, ohne Rücksicht darauf, ob dasselbe an zwei, oder an allen vier Enden befestigt ist, die Wasserzeichen in Faksimile zu kopieren. Man nimmt hierzu gewöhnliches und zwar besser *mattes Celoidinpapier,* wie es eben in der Photographie verwendet wird, schneidet sich von demselben ein Stück etwas grösser als das Wasserzeichen ab, schiebt es mit der lichtempfindlichen Schichtseite nach oben unter das Wasserzeichen, was ja selbst bei befestigten Kupferstichen immer möglich ist, und lässt das Tageslicht einige Zeit darauf einwirken. Nach ungefähr 15 Minuten, mitunter auch früher, wenn die Oberfläche des Kupferstiches oder der Handzeichnung eine nicht gar zu dichte Schattierung zeigt, erscheint eine genaue positive Kopie auf dem Celloidinpapiere, welches hierauf mit Fixiernatron dauerhaft gemacht und schliesslich gut ausgewaschen wird.

Ob man nun diese Kopie mit Tinte nachzieht, was bei mattem Celoidinpapier leicht ausführbar ist, oder ob man sich von der ersten Kopie eine Pause auf gewöhnliches Schreibpapier machen will, bleibt dem Gutdünken des Einzelnen überlassen. Möge dieses Verfahren durch den Reiz seiner leichten Ausführbarkeit nicht nur jenen Fachgenossen, welche die Wasserzeichen bereits bei ihren Studien herangezogen haben, manche Lücke ausfüllen, sondern auch andere anregen, diesem wesentlichen Merkmale alter Drucke oder alter Handzeichnungen eine grössere Aufmerksamkeit zu schenken. *Dr. J. Meder.*

BÜCHERSCHAU

Lange, Konrad. Das Wesen der künstlerischen Erziehung, Ravensburg, Maier. 8°. 34 S.

Der Verfasser nimmt in der vorliegenden Schrift gegen die Personen das Wort, die sich über die neuerdings in Fluss geratene ästhetische Pädagogik und deren hervorstechendste Erscheinung, den Dresdner Kunsterziehungstag, ausgesprochen haben. Er setzt sich mit der Kreuzzeitung, mit den Theoretikern des Zeichenunterrichts, mit Personen und Meinungen aller Art auseinander. Die Quintessenz der Schrift ist auf Seite 18 und 19 zusammengefasst: Die Kunst hat ihrem Wesen nach etwas Freies, Spielendes, Gefühlsmässiges, deshalb soll auch der Unterricht in ihr einen freien und gefühlsmässigen Charakter haben . . . Kunstanschauung ist in ernster Linie Genuss und deshalb sollte auch die Erziehung zur Kunstanschauung in erster Linie Genuss sein . . . Wir wollen keine neuen Fächer, wie Kunstgeschichte oder Ästhetik in den Schulen einführen . . . Nicht theoretische Unterweisungen über die Kunst, sondern Kunst selbst ist es, was wir auf den Schulen brauchen«. Der Verfasser verwirft mathematische Lehrungen, das einseitige Betonen der technischen Routine, das Herumreiten auf bestimmten Methoden, und überhaupt alle Methoden, die in den Händen eines mittelmässigen Lehrers das Kind langweilen würden. Es sei ungerecht gewesen, meint der Verfasser, von den Einberufern des Dresdner Kunsterziehungstages zu verlangen, dass bei den Geladenen in allen einzelnen Gebieten eine ausgearbeitete, allein seligmachende Methode präsentieren sollten. Unserer Meinung nach gehört die Methode zum Erzieher, wie die weisse Farbe zum Schimmel; der Leiter ist nur insofern ein Erzieher, als er Methode anwendet. Die Methode ist aber nicht etwa zu verwechseln mit dem Lehrgang. Darüber, dass bei der Erziehung Methode angewandt werden muss, besteht wohl kein Streit; in welchem Lehrgang dieselbe aber ihren Ausdruck finden soll, das kann der Praxis füglich überlassen bleiben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Neuentdeckte Fresken Lionardo's in der Sala delle Asse im Castell zu Mailand. Im Corriere della sera (10.—11. Mai 1902) giebt Luca Beltrami einen kurzen, sehr dankenswerten Bericht über die Freilegung der Fresken am Gewölbe eines Saales im Mailänder Castell, die wohl dem Lionardo zugeschrieben werden dürfen. In einem Schreiben an Lodovico il Moro vom Jahre 1498 ist von einem grossen Gemach die Rede, aus dem man eben im Begriff ist, Gerüste zu entfernen und welches »Magistro Leonardo« bis Ende September vollständig herzurichten versprochen hat. Schon vor einer ganzen Reihe von Jahren hat Paul Müller-Walde mit grossem Aufwand von Zeit und Kraft nach Fresken im Castell geforscht, und es ist dankbar anzuerkennen, dass Luca Beltrami dem deutschen Gelehrten, der sich um Leonardo so grosse Verdienste

erworben hat, seinen Ruhmesanteil an der Entdeckung dieser Malereien nicht vorenthält. Müller-Walde hat nicht nur in der Sala del Trono die von ihm z. T. im Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlg. XVIII, p. 143 ff. publizierten Fresken entdeckt, sondern auch schon in der Sala delle Asse (eigentlich des Brettes, vielleicht so genannt nach Holztäfelung an den Wänden) am Gewölbe dekorative Malereien gefunden. Den Lohn seiner aufopfernden Arbeit sollten allerdings andere ernten und am Ende ist es den Italienern nicht zu verdenken, wenn sie die Verfolgung so bedeutsamer Entdeckungen im eigenen Lande nicht gerne Fremden überlassen. Erst vor einem Jahr wurde es möglich den Entdeckungen Müller-Walde's weiter nachzugehen, nachdem ein Mailänder Patriot, Pietro Volpi, die Summen für die Restaurationsarbeiten zur Verfügung gestellt hatte. Ein junger Maler, Ernesto Rusca, hat die verantwortungsvolle Aufgabe zur vollen Zufriedenheit seiner Auftraggeber gelöst. Jede Spur der Deckendekoration wurde sorgfältigst blossgelegt und die fehlenden Glieder gewissenhaft ergänzt. Sie besteht aus Rankenwerk, Bändern und Schnüren, zwischen welchen z. T. noch erhaltene Inschriften angebracht sind, welche politische Ereignisse aus dem Leben des Lodovico il Moro verherrlichen. Ein besonders glücklicher Zufall wollte es, dass auch die Inschriften, welche an der Decke auf vier mächtigen Schilden angebracht sind, vollständig ergänzt werden konnten, da Marino Sanuto dieselben treulich in seinem berühmten Diarium kopiert hat. In einem Prachtwerk, welches nur in dreihundert Exemplaren gedruckt worden ist, hat Luca Beltrami, dessen Namen für immer mit dem Castell von Mailand verbunden ist, seinen und Müller-Walde's Forschungen und Entdeckungen in der Sala delle Asse ein bleibendes Denkmal gesetzt. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Im Namen des Vorstandes der kunsthistorischen Abteilung in der Düsseldorfer Industrie- und Kunstausstellung hatten die Herren Domkapitular Schnütgen, Professor Clemen und Museumsdirektor Frauberger einen kleinen Kreis von Fachgenossen für den 26. und 27. Mai zur Besichtigung und Besprechung der ausgestellten mittelalterlichen Kunstgegenstände eingeladen. Es waren der Einladung von auswärts gefolgt: Direktor Lessing vom Kunstgewerbemuseum und Professor Zimmermann von der Technischen Hochschule zu Berlin, Direktor Brinckmann vom Kunstgewerbemuseum zu Hamburg, Geheimrat Schlie aus Schwerin, Direktor Purgold vom Museum zu Gotha, Direktor Lehner vom Provinzialmuseum zu Bonn, Professor Marc Rosenberg aus Karlsruhe, Dr. Hager vom Nationalmuseum zu München, Bürgermeister Thewalt aus Köln, Professor Tikkanen aus Helsingfors, Pater Brissel aus Luxemburg. Von Düsseldorfern beteiligten sich: Gewerbeschulrat von Czihak, Dr. Renard, Dr. Frank-Oberaspach, Professor Oeder. Als technischer Sachverständiger fungierte der Düsseldorfer Goldschmied Beumers, der sich durch vorzügliche Ergänzungen mittelalterlicher Goldschmiedearbeiten einen Namen gemacht hat.

Im Mittelpunkt der Besprechungen stand das Email. Man ging davon aus, dass die Rundfibeln in Goldfiligran mit Email, Perlen und Edelsteinen im Besitz des Freiherrn von Heyl in Darmstadt aus dem 11. Jahrhundert zweifellos byzantinische Arbeit seien. Ebenfalls als byzantinisch nahm man die kleinen runden Emailplatten an dem spätkarolingischen Evangelienkodex der Münsterkirche zu Aachen an, während die Emailplatten auf dem mit einem Kreuz und den Evangelistensymbolen in getriebenem Kupfer verzierten Deckel des wahrscheinlich aus Paderborn stammenden Evangeliars im Domschatz zu Trier als abendländische Arbeit angesprochen wurden, ebenso wie die kreisförmige Goldplatte aus der Pfarrkirche von S. Severinus zu Köln. Letztere wäre dem allgemeinen künstlerischen Eindruck nach in das 11. Jahrhundert, der Tracht des darauf dargestellten Heiligen Severin nach erst in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen. Als hinterer Deckel des soeben erwähnten spätkarolingischen Evangelienkodex in Aachen soll ursprünglich der silberne Deckel des ebendort aufbewahrten Evangelienkodex des 10. Jahrhunderts gedient haben. Der Deckel trägt in der Mitte ein byzantinisches Elfenbeinrelief, die breite silberne Einfassung jedoch wurde als moderne Fälschung angenommen.

Eine sehr eingehende Debatte knüpfte sich an den sogenannten Egbertschrein im Domschatz zu Trier. Die Emails der beiden Schmalseiten und der beiden Langseiten sind verschieden voneinander. Die ersteren, sowie die Fassung der Edelsteine und das Filigran der Schmalseiten stimmen überein mit dem kleinen Rahmen im Besitz der Technischen Hochschule zu Berlin und mit dem ganz einheitlichen Deckel des Echternacher Kodex zu Gotha, welchen Direktor Purgold hatte kommen lassen. Der Echternacher Kodex muss zwischen dem Tode Otto's II. und der Grossjährigkeitserklärung Otto's III., also zwischen 983 und 996, entsanden sein. Die Mehrzahl der Versammelten neigte dazu, diese Emails ebenso wie die dazugehörige übrige Goldschmiedearbeit als abendländisch anzusehen. An der einen Schmalseite des Egbertschreins ist eine merowingische Rundfibel, welche in der Mitte eine Münze mit dem Bildnis des Kaisers Justinian trägt, angebracht, sie wird von einem Rahmen aus Granaten umfasst, der an persische Arbeiten wie die Chosroesschale in Paris erinnert, aber wohl auch fränkisch ist. Erzbischof Egbert 977-993, der den Schrein anfertigen liess, soll dem Domschatz ältere Goldschmiedearbeiten aus dem Besitz seiner Familie geschenkt haben, wozu diese Stücke wohl auch gehören.

Sehr eingehend wurde eine Gruppe ausgestellter Emails besprochen, welche mit der Abtei Stavelot bei Verviers in Zusammenhang steht. Für die dortige Kirche hat Abt Wibald, der ungefähr 1150—1170 regierte, einen grossen, mit Email verzierten Altar machen lassen, von dem sich eine Zeichnung in Lüttich gefunden hat, und von dem sich zwei runde Platten mit Halbfiguren von Engeln im Museum zu Sigmaringen erhalten haben. Der Tradition nach stammt aus Stavelot auch das Kreuz, das aus der Sammlung Beuth in den Besitz der Technischen Hochschule zu Berlin übergegangen ist, und das in der künstlerischen und technischen Arbeit mit den Platten in Sigmaringen eng verwandt ist. Diesen Arbeiten schliessen sich eng an: das Andreastriptychon im Domschatz zu Trier, eine runde Kupferplatte mit einer Darstellung der Caritas im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, ein Pektorale mit dem thronenden Christus (die angesetzten Evangelistensymbole modern) in der Münsterkirche zu Aachen und ein Tragaltärchen im kirchlichen Museum zu Augsburg. Identisch in der Arbeit und im künstlerischen Stil sind auch die Emails auf der einen Dachhälfte des Heribertschreins aus der Heribertkirche zu Deutz. Der Zusammenhang dieser Emailarbeiten mit der Kölner Schule ist unverkennbar, sie kennzeichnen sich jedoch so stark als eine besondere Gruppe, dass man eine zu Stavelot befindliche Werkstatt annehmen könnte.

Die immer wiederholte Besprechung eines Kelches aus Osnabrück ergab keine endgültige Entscheidung, ob die auf dem Deckel befindlichen Rundreliefs mit nackten Figuren noch als gotische oder erst als Renaissancearbeiten anzusehen seien. Der Kelch ist in der Haupt-

sache ein feines französisch-gotisches Werk mit deutschen Renaissanceeinfügungen am Schaft und Deckelknauf. — Lehrreich war die Nebeneinanderstellung zweier Seidenstoffe, von denen der eine, aus der Pfarrkirche der heiligen Ursula zu Köln, eine echt sassanidische Arbeit aus der Zeit des darauf dargestellten und an seinem Kopfputz kenntlichen Chosrus II. (591—618) ist, während der andere, der aus dem Schrein des heiligen Kunibert stammt und im Muster einen Meisterschuss des Prinzen Bahram Gor darstellt, sich durch einen Teil des Ornaments als eine byzantinische Nachahmung verrät, von der eine Variante der Stoff von S. Ambrogio in Mailand ist. *Z.*

Die Neuordnung des Museums zu Neapel, welche seit längerer Zeit im Werke ist und sich der Vollendung nähert, hat zu heftigen Angriffen auf den derzeitigen Direktor des Museums, Ettore Pais, Veranlassung gegeben. Bei all diesen Verdächtigungen und Anschuldigungen hatte man von vorne herein den Eindruck, dass ein ehrlicher Mann in Konflikt geraten ist mit mehr oder minder zweifelhaften Elementen der, wie so viele Symptome neuerdings gezeigt haben, moralisch tief gesunkenen Neapolitanischen Gesellschaft. Ein Memoriale der Königl. Akademie der Künste und Wissenschaften in Neapel, welches gegen Professor Pais an das Ministerium des Unterrichts gerichtet und von zehn Akademikern unterschrieben war, hat dem angegriffenen Direktor des Museums von Neapel Gelegenheit gegeben, sich über die Neuordnung der ihm anvertrauten, umfangreichen Sammlung zu äussern. Die allgemein gehaltenen und, wie der Unbefangene sofort erkennen kann, von Gehässigkeit und Übelwollen eingegebenen Anklagen werden in ruhigem, sachlichen Ton beantwortet. Allerdings sind die Feststellungen von Pais für seine Vorgänger nicht gerade schmeichelhaft. Als er vor etwas mehr als einem Jahr die Leitung des Museums übernahm, fand er nach seiner Aussage das Archiv ausgeraubt, die Verwaltung in vollständiger Anarchie, ganze Sammlungen ohne Inventarisation u. s. w. Ein kostbarer Gobelin war überhaupt nicht mehr aufzufinden; 80 000 Lire wurden verschleudert für Arbeiten, die niemals ausgeführt worden sind! Wie schwer die Anfänge bei solchen Verhältnissen sein mussten, wird man leicht ermessen können, und es darf auch wohl dem neuen Leiter des Museums ganz entgegen dem Urteil seiner Genossen in der Akademie der Napoli Nobilissima, das Lob nicht vorenthalten werden, dass er die moralische Wiederherstellung der Museumsorganisation fruchtbar und energisch angefasst und zum Teil schon heute durchgeführt hat. Ein Plan der Neuordnung liegt dem Schriftchen bei. Bekanntlich umfasst das Museo Nazionale zu Neapel ausser den Antiken auch die Pinakothek und die Bibliothek. Statuen, Inschriften und architektonische Fragmente werden im Pianterreno untergebracht werden. Das obere Stockwerk teilt sich in zwei Flügel. Der linke grössere ist für die Pinakothek, für Arazzi und Kupferstiche bestimmt; im kleineren linken werden kunstgewerbliche Gegenstände untergebracht werden. Die Neuordnung der Pinakothek liegt in den Händen von Adolfo Venturi, dem Italien bereits die Neuordnung der Galerien in Venedig, Turin, Modena und Rom verdankt. Im zweiten Stockwerk des Museums sollen die griechischen Vasen, der Medagliere Santangelo und die reiche archäologische Bibliothek untergebracht werden. Der Plan, welchen Pais in grossen Zügen dargelegt, ist wohl durchdacht in allen Einzelheiten, und es ist zu wünschen, dass er bald zur Ausführung und Vollendung gelangen möchte. *E. St.*

Ein viertes Böcklin'sches Gemälde ist jetzt durch Ankauf der Galerie-Kommission in den Besitz der kgl. Galerie zu Dresden übergegangen: *Der Krieg*, den er im Jahre 1896 zu Florenz malte. Bekanntlich haben ihn die Gestalten germanischer Phantasie: Krieg, Pest, Melancholie noch in seinen letzten Lebensjahren lebhaft beschäftigt. Die Darstellung des Krieges geht im Grunde auf das 6. Kapitel der Johanneischen Apokalypse zurück. Dürer und Cornelius haben im engen Anschluss an die Bibel vier Reiter gemalt, die mit Bogen, Schwert und Wage und als Tod, dem die Hölle nachfolgt, über die Erde dahinfegen: »Und ihnen ward gegeben, zu töten das vierte Teil auf der Erde mit dem Schwerte und Hunger und mit dem Tod, und durch die Tiere auf Erden.« Böcklin geht in freier Phantasie über die Schilderung der Bibel hinaus. In sprechenden Formen, Farben und Bewegungen schildert er Tod, Pest, Krieg und Brand so überzeugend, dass wir an ihre Wahrheit glauben, mit Grauen vor der Gewalt dieser wirklich geschauten Gestalten stehen. Höhnisch lächelnd sitzt der Tod, waffenlos, in seinen kurzen Mantel gehüllt, die Rechte keck in die Hüfte gestemmt, auf seinem Ross. Er triumphiert: seine Herrschaft ist angebrochen, wer kann ihm widerstehen? Tausende fallen mit einem Male, wenn er mit seinen Gesellen dahinzieht, wenn die Pest unter den Völkern haust, wenn die Kriegsfurie durch die Länder tobt, glutrot die Feuerlohe über die Städte dahinfegt. Wie schreiend reckt die Pest den Kopf vorwärts und das Antlitz empor; ihr Hals ist mit Schlangenleibern umgürtet, und aus dem Haar strecken Vipern die wild züngelnden Köpfe hervor. Weit hat die Pest den Mund aufgerissen, nnd wütend mit weit vorquellenden Augen schreit sie ihren gellenden Verderbensruf über die Welt dahin. Der dritte Reiter — auf dem weissen Ross — stimmt mit dumpfer Stimme heulend in das Geschrei des Gefährten ein. Zwei Fackeln schwingt er in den Händen, und die rote Lohe, die sich drunten über die Stadt dahinwälzt, zeugt von seinen Thaten. Zwischen diesen beiden Reitern taucht ein viertes Angesicht auf, mit metallner Kappe auf dem Haupt: der Krieg. Man sucht vergeblich nach einem Körper und nach einem Pferd. Offenbar brauchte Böcklin dieses Angesicht als wirksamen Gegensatz: zwischen den drei fahlen Gesichtern das rote gedunsene Antlitz, neben der wilden Erregtheit der Pest die kaltblütige Ruhe! Wen wird der Mangel stören? Einen kunstsinnigen empfänglichen Menschen, der nicht Kunst mit Korrektheit verwechselt, gewiss nicht. Böcklin lag es weltfern, die Natur korrekt abmalen zu wollen. Ihm lag auch nichts an abstrakter Symbolik, er wollte künstlerisch Lebendiges geben. Und das hat er hier gethan: man sieht die Verderber der Menschheit leibhaftig über die Erde dahinrasen, und das Gefühl der Kleinheit menschlicher Dinge überkommt uns, wenn wir drunten zur Linken die köstlich friedliche Poesie der italienischen Vorstadtgärten, im Hintergrunde aber die Stadt von Feuersglut umarmt, unentrinnbarem Verderben preisgegeben erblicken. Und wie wird der Eindruck des Bildes durch die Farbe vertieft! Wie unheimlich wirkt der charakteristische Farbendreiklang von Schwarz (Tod), leuchtendem Gelb (Pest) und dunklem Rot (Brand) auf dem düsteren Himmel! wie gewaltig der Gegensatz zwischen dem erregenden Rot, dem erschreckenden Schwarz und dem freudigen sonnigen Grün!

Nachdem die Dresdner Galerie in den letzten Jahren durch die Pröll-Heuer-Stiftung um eine Menge ziemlich gleichgültiger, wenig bedeutender Bilder vermehrt worden ist, hat sie in den letzten Monaten durch Böcklin's Sommertag und Böcklin's Krieg wieder einmal zwei Kunstwerke erhalten, die ihres alten Rufes voll würdig sind. Der grösste Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nunmehr durch vier Bilder, die zudem seine Entwicklung und die mannigfachen Seiten seines Schaffes trefflich kennzeichnen, würdig in der Dresdner Galerie vertreten. Hoffentlich erhalten die vier Bilder nun auch bald eine würdige

Aufstellung. Freilich ist in der modernen Abteilung der Galerie durch die erwähnten häufigen Ankäufe einige Raumnot. *P. S.*

Die Dresdner Kunstgenossenschaft hat beschlossen, im Jahre 1903 während der Deutschen Städte-Ausstellung eine Ausstellung von Werken sächsischer und in Sachsen lebender Künstler in den Räumen des Ausstellungsgebäudes auf der Brühl'schen Terrasse zu veranstalten, um den zu dieser Zeit voraussichtlich sehr zahlreichen Fremden in Dresden in einer kleinen gewählten Sammlung vorzuführen, was unser engeres Vaterland zum künstlerischen Gesamtschaffen Deutschlands zu seinem Teile beiträgt. — Zum Vorsitzenden der Dresdner Kunstgenossenschaft wurde wiederum der Bildhauer Friedrich Offermann gewählt — ein Zeichen, dass der neue Kurs in der Kunstgenossenschaft beibehalten werden soll. Diese umfasst jetzt sämtliche Dresdner Künstler, nachdem längere Zeit hindurch grössere Spaltungen unter diesen geherrscht hatten. Von der Secession hatte sich seiner Zeit eine kleinere Secession abgezweigt, deren Mitglieder nicht sofort mit in die Kunstgenossenschaft eintraten, als diese sich wieder mit der Secession verschmolz. In den letzten Wochen ist als letzter dieser Secessionssecessionisten Sascha Schneider wieder in die Genossenschaft eingetreten, nachdem der Beschluss der Jury, sein grosses Gemälde »Um die Wahrheit« in Düsseldorf als Hauptbild der Dresdner Abteilung auszustellen, unter den jüngeren Künstlern einen lebhaften Sturm erregt hatte.

Aus Holland. Eine Reihe von Frühjahrsausstellungen sind zu melden: in *Rotterdam* eine grosse Kunstausstellung, die sogenannte vierjährige, weil sie jedes Jahr abwechselnd in einer von vier dazu bestimmten Städten stattfindet. In *Amsterdam* eine Ausstellung in Arti und im Malerverein St. Lucas. Ferner im *Haag* eine Aquarell- und Zeichnungen-Ausstellung in Pulchri, und in *Leyden* eine Ausstellung von modernem Amsterdamer Kunsthandwerk. Viele der grösseren Kunsthändler veranstalten Sonderausstellungen.

WETTBEWERBE

Das akademische Reisestipendium der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden auf das Jahr 1903 fällt den *Bildhauern* zu. Bewerben dürfen sich Bildhauer, welche die Staatsangehörigkeit im Königreich Sachsen besitzen, wenigstens die Oberklasse der Dresdner Akademie besucht haben oder einem akademischen Atelier noch angehören oder zur Zeit der Entschliessung des akademischen Rates aus einem solchen seit nicht länger als vier Jahren ausgeschieden sind. Bewerber haben sich bis zum 13. November dieses Jahres bei dem Akademie-Sekretariat zu Dresden zu melden. Die näheren Bestimmungen über die akademischen Preisbewerbungen können von der Akademiekanzlei bezogen werden.

Der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins hatte zu einem *Wettbewerb* mit Skizzen zur Darstellung *geschichtlicher Vorgänge* aufgefordert. Die Entscheidung ist jetzt gefällt worden. Den ersten Preis (500 M.) erhielt Georg Müller-Breslau in Loschwitz für seine Skizze »Die heilige Elisabeth unter den Armen und Krüppeln«, den zweiten (300 M.) Emil Rieck für die Skizzen »Kunz von Kauffungen wird gefangen in Zwickau eingebracht« und »Die Gemahlin Friedrich's des Streitbaren fordert auf den Feldern vor Freiberg die Sieger auf zum Kampfe gegen die Hussiten. Das Bild von Müller-Breslau und das zweite von Rieck müssen nach dem Wortlaut des Preisausschreibens in den Besitz des Sächsischen Kunstvereins übergehen. Offenbar ist durch den Wettbewerb, wie gewünscht, erreicht worden, dass sich eine Anzahl Dresdner Künstler um die Herstellung von Skizzen zu historischen Darstellungen bemüht haben. Sonst sieht man kaum derartige Bilder, sei es im Sächsischen Kunstverein, sei es in den sonstigen Dresdner Kunstausstellungen, ein Beweis, das die Künstler von selbst sich nicht gedrungen fühlen, ihre Stoffe aus der Geschichte zu wählen. Es wird auch schwerlich viel herauskommen bei dieser künstlichen Neubelebung der Historienmalerei.

DENKMÄLER

Ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth ist soeben in Territet-Montreux aufgestellt worden, das die Verstorbene sitzend mit einem Buche in der Hand darstellt. Der Schöpfer des Denkmals heisst Antonio Chiattone.

VOM KUNSTMARKT

Stuttgart. Die in den Tagen vom 12. bis 15. Mai unter der Leitung der Kunsthandlung H. G. Gutekunst abgehaltene Auktion von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Handzeichnungen alter Meister war von Museumsvorständen, Sammlern und Händlern zahlreich besucht und hat einen sehr animierten Verlauf genommen. Von den erzielten Preisen verzeichnen wir: Nr. 28. Anonymer florentiner Meister des 15. Jahrhunderts, Die Marter des heiligen Sebastian M. 3250; Nr. 29. Anonymer venezianischer Meister des 15. Jahrhunderts, 47 Tarockkarten M. 3650; Nr. 35. Jacopo de' Barbarj, Satyr mit Dudelsackpfeife M. 720. Von den Stichen von Hans Sebald Beham, dessen Werke in seltener Vollständigkeit und Schönheit vertreten waren, erzielten viele ganz aussergewöhnlich hohe Preise, so Nr. 52. Das sitzende Jesuskind M. 630; Nr. 68. Cimon und Pero, Radierung M. 360; Nr. 78. Genius auf einem Delphin reitend M. 700; Nr. 104. Die beiden Spielleute und das Mädchen M. 555; Nr. 105. Der Eierbauer M. 300; Nr. 112. Der Narr und die beiden Liebespaare M. 270; Nr. 122. Der Triumphzug der Kinder M. 290; Nr. 129 und 130. Zwei Ornamente M. 665; Nr. 159. Ferdinand Bol, Porträt eines Mannes M. 310; Nr. 194. Theodor de Bry, Das römische Alphabet M. 350 und Nr. 195. Stein- und Wappenbüchlein M. 340; Nr. 196. Hans Burgkmair, Kaiser Maximilian, Clair obscur, M. 770; Nr. 265. Lukas Cranach, Luther als Junker Georg M. 1050; Nr. 304. Albrecht Dürer: Maria mit dem Kinde M. 2520; Nr. 306. Der Apostel Paulus, unvollendeter nur in einem Exemplar bekannter Probedruck, M. 1760; Nr. 307. Apollo und Diana M. 980; Nr. 311. Die drei Bauern M. 700; Nr. 338. Die Philosophie, Holzschnitt, M. 1050; Nr. 342. Kaiser Maximilian, Holzschnitt, M. 710; Nr. 426. Pieter de Grebber, Die Verspottung Christi M. 480; Nr. 456 und 457. Anonyme Holztafeldrucke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, alt koloriert, M. 3810 und M. 4050; Nr. 509. Lukas von Leyden, Die zwölf Könige Israels, Holzschnitte, M. 480. Israel van Meckenem: Nr. 536. Der Stammbaum Christi M. 1460; Nr. 537. Maria mit dem Kinde M. 1740; Nr. 713. Raimondi, Paulus predigt zu Athen M. 910. Rembrandt: Nr. 754. Rembrandt mit aufgestütztem Arm M. 680; Nr. 766. Der Eulenspiegel M. 1290; Nr. 770. Die Landschaft mit der Schafherde M. 475. Nr. 848. Barthel Schoen, Bauer eine Frau im Schubkarren fahrend M. 1195; Nr. 850. Martin Schongauer, Die Geisselung M. 525; ferner ein unbeschriebenes Blatt, Brustbild einer Frau, M. 610; Nr. 856. Schrotblatt, Ecce homo M. 510; Nr. 913. Wechtlin, Ritter zu Pferd und ein Landsknecht M. 810. Von den Zeichnungen sind zu erwähnen: Nr. 1163. Van Dyck, Gewandstudie M. 165; Nr. 1165. Freudeberg, Damen-

porträt M. 410; Nr. 1172. Holbein, Allegorische Darstellung M. 325; Nr. 1196. Rubens' schwebende Amoretten M. 365.

Auf der Auktion Huybrecht's in Antwerpen wurden folgende Hauptpreise erzielt: Dyck, die Vorbereitungen zur Geisselung 21000 Franken; Jordaens, Männliches Bildnis 52000; Massys, Jungfrau mit dem Kinde 27500; Memling, Die Messe des heiligen Gregor (Triptychon) 16000; Cuyp, Der Prinz von Oranien vor Breda 10000; Hobbema, Landschaft 19500 und 11500; Maes, Doppelbildnis des Paares Gottignies 18300; Fouquet, Jungfrau mit Kind 34000; Leys, Margarete von Parma 23000; Fantin-Latour, Der Schlaf der Venus 12000 Franken. Gesamterlös 975000 Franken.

London. Am 8. Mai versteigerte Christie die schöne Sammlung dekorativer Gegenstände aus dem Besitz von Mr. E. W. Beckett, die vielfach französischen Ursprungs waren und dem 16. Jahrhundert entstammten. 108 Nummern ergaben am ersten Tage ein Auktionsresultat von 232392 M., bei dem die hervorragendsten Objekte folgendermassen beteiligt waren: Ein Paar alte Kutoni-Vasen, in getriebener Goldbronze montiert, frühe Periode Louis' XVI., 11600 M. (Seligmann). Ein Paar chinesische Porzellanflaschen, Ming-Dynastie, in Louis' XV.-Montierung von getriebener Goldbronze, 13650 M. (Seligmann). Ein Paar Louis' XVI.-Leuchter, Goldbronze, 6300 M. (Wertheimer). Eine Louis' XVI.-Uhr, in Form einer Urne, Goldbronze, 4620 M. (Ravenor). Ein Paar Louis' XVI. Goldbronzeleuchter mit Rosso-antico Füssen in Form von Sphinxen, 12600 M. (Davis). Vier Wandleuchter in Goldbronze, Epoche Louis' XVI., 17600 M. (Pemberton). Ein Paar Mahagonitischchen, von Jacob gearbeitet, aus der Zeit Louis' XVI., 5800 M. (Wertheimer). Ein Triptychon aus geschnitztem, bemaltem und vergoldetem Holz, Christus und die Jungfrau Maria darstellend, spanische Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, 45150 M. (Seligmann).

Am zweiten Auktionstage betrug der Erlös 435040 M. Die bedeutendsten Kunstgegenstände und die dafür gezahlten Preise waren nachstehende: Die weisse Marmorbüste eines jungen Mädchens, von Jean Baptiste Pigalle, bezeichnet »Pigalle. F. 1784«, 62000 M. (Seligmann). Eine Statuette, ein junges Mädchen darstellend, das ein Kind in ihren Armen hält, erwarb derselbe Käufer für 33000 M. Dies Marmorwerk ist bezeichnet »Michel Claude Clodion«.

Besonders wertvoll waren die altfranzösischen und italienischen Bronzen der Sammlung, unter denen sich namentlich die folgenden auszeichneten: Cupido, Statuette, italienische Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, 30450 M. (Seligmann). »Die Ringer«, eine Gruppe von Coysevox, französisch, Louis' XIV.-Epoche, 22150 M. (Ravenor). Sitzender Knabe, in der Hand einen offenen Vogelbauer haltend, von Pigalle, 19120 M. (Wertheimer).

Eine Kindergruppe, Terrakotta, von J. A. Houdon, 10500 M. (Wertheimer). Venus, Marmorstatue, von Canova, 7350 M. (Permain). Eine Goldbronze-Uhr Louis' XV., chinesischer Stil, 10710 M. (Wertheimer). Ein Paar Louis' XVI.-Goldbronze-Leuchter, orientalische Figuren darstellend, 6720 M. (Durlacher). Vier Louis' XVI. geschnitzte und vergoldete Fauteuils, aus der »Richard Wallace-Sammlung«, 17220 M. (Wertheimer). Zwei Louis' XVI.-Sofas, überzogen mit altem Beauvais-Gobelinstoff, 9450 M. (St. Leger). Eine Mahagoni-Schlafstubengarnitur, Empirestil, mit Goldbronze-Montierungen, 10080 M. (Nicholson). Eine Louis' XV.-Kommode, mit getriebener Goldbronze montiert, von M. Criard angefertigt, 9450 M. (Wertheimer). Zwei geschnitzte und vergoldete Konsolentischchen mit Marmorplatten, Louis' XVI., 6100 M. (Wertheimer). Der Gesamterlös der Auktion betrug 667432 M.

Am 12. und 13. Mai verauktionierte Christie unter grosser Beteiligung eines aus aller Herren Länder zusammengesetzten Publikums die berühmte Sammlung Sir Thomas Carmichael's von Schloss Craig. Viele der Gegenstände, namentlich solche aus der Renaissanceepoche und aus der mittelalterlichen Zeit waren in ihrer Grösse nur nach Zollen zu messen, aber wegen ihres ausserordentlichen Kunstgehaltes erzielten sie erstaunliche Preise. Die erwähnenswertesten Gegenstände und die dafür gezahlten Preise waren folgende: Ein kleiner historischer Altar aus Elfenbein, bekannt als »Vierge de Bourbon«, ein Triptychon aus dem 13. Jahrhundert, 76000 Mark (Harding). Ein Triptychon im byzantinischen Stil, eine Arbeit aus dem 10. Jahrhundert, $7^1/_4$ englische Zoll hoch und $7^1/_4$ englische Zoll breit, erwarb Brauer (Berlin) für 38000 Mark. Vier geschnitzte Elfenbeinplatten, Scenen aus der biblischen Geschichte darstellend, französisch, 14. Jahrhundert, 24800 Mark (Durlacher). Ein Flachrelief »Venus«, datiert und bezeichnet von Dürer mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1509, kam auf 12000 Mark (Durlacher). Eine Cinquedea, Kupfer mit Silber überzogen, 15. Jahrhundert, venezianische Arbeit, 14600 Mark (Brauer). Ein kleiner transportabler Altar aus Lumachelli-Marmor mit Miniatur- und Krystalleinlagen, 12. Jahrhundert, rheinische Arbeit, 11000 Mark (Durlacher). Ein silbervergoldetes Ciborium, mit Einlage von gemalten Emailplatten, 13. Jahrhundert, aus der »Stein-Sammlung«, 35000 Mark (Seligmann). Ein Professionalkreuz, Perugia, Email, 14. Jahrhundert, 7200 Mark (Brauer). Ein emailliertes Champlevékreuz, rheinische Arbeit, 13. Jahrhundert, 8200 Mark (Brauer). Bronzefigur eines Kindes, italienisch, 16. Jahrhundert, aus der Sammlung von Madame d'Yvon, 32000 Mark (Durlacher). Eine Bronzeglocke, getriebene Dekoration, 16. Jahrhundert, 10000 Mark (Stettiner). Bronzeversilbertes Schreibzeug mit vier Reliefplatten von Giovanni delle Corniole, die Geschichte Coriolan's darstellend, 9400 Mark (Currie). Eine Bronzegruppe, wahrscheinlich von Cellini, »Die Keuschheit besiegt das Laster«, 14200 Mark (Davis). Ein Krystallpokal in Gold montiert, mit dem Wappen der Ursini, 14000 Mark (Goldschmidt). Ein Limoges-Krug, in schönen Farben gemalt, aus der Magniac-Sammlung, 34000 Mark (Durlacher). Der Erlös für den ersten Auktionstag betrug 628158 Mark.

Die hervorragendsten Kunstobjekte des zweiten Tages waren nachstehende: Ein schmaler Parketerie-Tisch, Louis' XVI., mit getriebener Goldbronze montiert, 16800 Mark (Wertheimer). Eine Marketerie-Kommode aus derselben Periode, 16000 Mark. Die Terracottabüste eines jungen Mädchens von Charles Marin, 14000 Mark (Durlacher). Statuette eines jungen Mädchens, von Clodion, 11600 Mark (Durlacher). Zwei Figuren, schöne Malerei, chinesisches Porzellan, aus der Epoche der Ming-Dynastie, 13640 Mark (Larkin). Ausserdem kamen noch einige Bilder zum Verkauf, unter denen die beiden wertvollsten von Agnew erworben wurden und zwar »Madonna mit Kind«, von Botticelli, für 33600 Mark und die von Francia gemalte »Madonna mit Kind«, 21000 Mark. Der Tageserlös betrug 357290 Mark, so dass im ganzen 985448 Mark erzielt wurden. Da die Sammlung nur 272 Nummern stark war, so betrug der Durchschnittserlös pro Stück 3620 Mark, ein Resultat, das bisher noch niemals erreicht worden war.

Am 13. und 14. Mai versteigerte Christie die interessante Sammlung von Zeichnungen alter Meister aus dem Besitz eines ungenannten Liebhabers. Folgende Blätter waren die besten: Von A. Dürer: Entwurf für die Fassade eines Hauses in Brüssel, bezeichnet 1521, angefertigt während Dürer's Aufenthalt in Flandern, 18400 Mark. »Das Wappen mit dem Schädel«, Federzeichnung auf Velin, signiert und datiert 1503, 14400 Mark. Entwurf für einen Teil des Triumphzuges Kaiser Maximilian's, Feder-

zeichnung, datiert 1517, 9200 Mark. Porträt eines jungen Mannes, schwarze Kreide, 6000 Mark. Porträt von des Künstlers Bruder »Hans Dürer«, schwarze Kreide, 4200 Mark. »Jungfrau und Kind in einer Landschaft«, datiert 1517, 2000 Mark.

Von anderen Meistern sind die hervorragendsten Zeichnungen folgende: »Pietà«, von Michelangelo, schwarze Kreidezeichnung, 11200 Mark. Eine männliche Figur aus dem »Sposalizio«, in Mailand, schwarze Kreidezeichnung von Raffael, 4200 Mark. Eine Federzeichnung Hans Holbein's für ein Schweizer Glasfenster, datiert 1522, 3200 Mark. Eine Studie Michelangelo's für »Jonas«, in der Sixtinischen Kapelle, 3200 Mark. Eine Studie Perugino's für ein männliches Porträt, ca. 1500, schwarze Kreidezeichnung, 3000 Mark. »Der Gondolier«, Studie von Carpaccio, 6000 Mark. Der Liebesgarten von Rubens, getuschte Federzeichnung, 16400 Mark. Landschaft mit männlicher Figur, Rembrandt, cr. 1650—60, gehöhte Federzeichnung, 2400 Mark. Im ganzen wurde für die Sammlung in runden Zahlen 190000 Mark bezahlt.

O. v. Schleinitz.

VERMISCHTES

Wien. Die alte Kunstfirma *Artaria* (gegründet 1770) hat soeben ihr neues Haus am Kohlmarkt eröffnet. Es steht an der Stelle des alten und ist ein hochmoderner Bau von *Max Fabiani.* Dieser Architekt bearbeitet den Typus des modernen Geschäftshauses in ganz unabhängiger Weise. Verzicht auf herkömmliche Architektonik, unverwüstliches und zugleich dekorativ eigenartiges Material, zweckmässige Lösungen sind seine Kennzeichen. Voriges Jahr baute er in der Ungargasse das neue Geschäftshaus der bekannten Einrichtungsfirma Portois & Fix. Die beiden unteren Stockwerke in geschliffenem schwedischem Granit von zweierlei Grau, die oberen Flächen mit geschliffenen viereckigen Pyrogranitfliesen von Zsolnay (Fünfkirchen) in schwimmendem Braun und Grün belegt. Fenster einfach eingeschnitten mit Rahmen in Rotguss; im vorletzten Geschoss eine Reihe gewaltiger metallener Kurven mit Beleuchtungskörpern; im Dachgeschoss, das Werkstätten enthält, eine Reihe ebenso mächtiger eiserner Spangen. Es ist wie ein polierter Granitblock, sogar ohne Hauptgesimse (das ja bei so wetterfestem Material nichts zu schützen hat), so dass der Paragraph unserer Bauordnung über die Entfernung des Hauptgesimses vom Pflaster bei den verschiedenen Strassenbreiten in gelinde Verlegenheit kam. Von dieser äussersten Linken der Zweckbaukunst ist Fabiani beim Artaria-Hause einige Schritte zurückgekommen. Dieses steht nicht in entlegener Vorstadt, sondern im Brennpunkte der Wiener Eleganz, der es sich auch anbequemt. Erd- und Zwischengeschoss sind in rotem ungarischem Marmor gehalten, die oberen Flächen mit weissgrauen Carraraplatten belegt. Die Fronte ist unten von zwei breiten Seitenpilastern eingefasst, aus deren dunkelrotem Marmor zwei nackte Kolossalfiguren (»Kunst und Natur«) von Canciani in höchstem Relief hervorwachsen. Auch die dreiteiligen Fenster, die mit einem leisen Anklang an barocke Erkerbildungen einigermassen hervortreten, sind rot umrahmt. Ornamentartiges kommt nur ganz sparsam an gewissen Hauptstellen vor: unten an Pilasterköpfen ein vergoldeter Zahnschnitt von freier Bildung und ganz oben ein grosser Eierstab, unter dem weit ausspringenden Vordach (Eisengerüste mit Marmorplatten), das die Betrachter der Schaufenster vor Regen zu schützen hat. Die Raumbildung im Innern war durch die keilartige, schiefe und auch noch geknickte Form des Baugrundes erschwert, ist aber glücklich genug geraten. Vorne ein schöner viereckiger Verkaufssaal, in naturhellem Eichenholz (von Portois & Fix) eingerichtet, modern ohne Absonderlichkeit; dahinter ein glasgedeckter Ausstellungshof, dessen verzweifelte Asymmetrie der Architekt überwindet, indem er an der einen Langseite das elliptische Stiegenhaus einspringen lässt und die übrigen Linien in gleichmässige Beziehung zu dieser Kurve setzt. Die erste Ausstellung in diesem neuen Kunstsalon hat einen ungewöhnlichen Clou, nämlich drei grosse prachtvolle *Tiepolos,* die bei der Übersiedlung im Depot des Hauses aufgerollt entdeckt und durch V. Jasper vorsichtig in Stand gesetzt wurden. Sie stammen aus Villa Girola bei Blevio am Comersee, die seit 1798 dem Urgrossvater Francesco Artaria gehörte, und wurden vor dreissig Jahren vom Vater August Artaria nach Wien gebracht. Nun ist die Überraschung gross und alles ist entzückt von den meisterhaften Gemälden. Sie gehören einem Cyklus der vier Elemente an, aus dem das »Feuer« abhanden gekommen. Die Luft ist durch die Himmelsgöttin Juno verkörpert, die auf dem Pfauenwagen einherfährt und Luna mit ihrem wolkenumkränzten Monde in die Tiefe scheucht. Das Wasser durch einen »Triumph der Amphitrite« (in einem alten Inventar raffaelesk als »Trionfo di Galatea« bezeichnet), wo die Göttin mit ihrem Schimmelgespann auf dem Muschelwagen über das Meer fährt. Die Erde durch Bacchus, der auf einem Fasse reitend im Begriff ist, Ariadnen den Sternenkranz auf das Haupt zu drücken. Das Hauptbild ist das zweite, ein ganz brillantes Seestück mit langen dunklen und hellen Wogenreihen, die sich hintereinander der duftigen Ferne entgegenstufen. Man ist förmlich an Simon de Vlieger und seinesgleichen erinnert. Auch die Luft im Junobilde hat ihre helle Fröhlichkeit und Luftigkeit. Die Bacchusscene dagegen findet in einer richtigen venetianischen Terrafermalandschaft statt, mit zackigen Bergen im Hintergrunde, an deren Füssen ein helles steinernes Städtchen schimmert. Die Ausstattung mit Tritonen, Nereiden, fliegenden, schwebenden, schwimmenden, reitenden Putti, küssenden Pärchen, auch mit Schmucksachen (Kameen, Perlenschnüren, Korallenzweigen) und schillernden Brokaten entspricht noch ganz der Überlieferung Paolo Veronese's. Doch klingt vieles schon entschieden ans Rokoko an, sowohl in den Typen der Nebenfiguren mit ihren schmunzelnd gespitzten Apfelgesichtchen und vignettenhaften Allüren, als auch im Fleische, dessen Veronese'sches Silberblond sich schon mit Boucher'schem Zinnober zu pointieren liebt. Die venetianischeste Figur ist die (identische) Juno-Amphitrite-Ariadne, denn sie trägt vom Scheitel bis zur Sohle die Züge von Tiepolo's Lieblingsmodell, der schönen Gondolierstochter Christine, die von 1738 herwärts ein Vierteljahrhundert lang in allen Bildern ihres Geliebten eine Hauptrolle spielt. Wie Dr. *Heinrich Modern* in einer ad hoc geschriebenen, noch unveröffentlichten Tiepolo-Monographie bemerkt, ist Christine ein guter Behelf für die Zeitbestimmung Tiepolo'scher Bilder, da sie von Jahr zu Jahr fetter wird und die wachsende Korpulenz des Modells auf spätere Daten schliessen lässt. Das Posieren Christinens für diese Bilder beweist jedenfalls, dass sie nach 1738 entstanden sind, und in der That stehen sie den Malereien in Villa Valmarana bei Vicenza am nächsten, für welche Molmenti das Datum 1737 ermittelt hat. Dr. Modern weist in seiner sorgfältig gearbeiteten, durch Reisebeobachtungen begründeten Studien mancherlei Zusammenhänge der vorliegenden Bilder mit dem übrigen Werke Tiepolo's nach. Eine Skizze zur Amphitrite besitzt Baron Giuseppe Sartorio in Triest, vier Studienzeichnungen zu ihrem Arm und ihrer Hand und eine Studie für den Kopf Juno's das Museo civico zu Venedig. Reminiszenzen finden sich an den Bildern zu Mailand, Würzburg, Madrid und anderwärts,

vom Sternenkranze bis zu gewissen Requisiten des Tiepolo'schen Ateliers, wie dem Fiasco des Bacchus. Die Erhaltung der Bilder ist im allgemeinen vortrefflich. Die charakteristische Hellmalerei Tiepolo's wirkt mit ihrem vollen Reiz, selbst seine ganz modern berührenden Lichtexperimente, wie die verschiedenfarbigen Reflexe des Sternenkranzes auf seiner Umgebung, sind noch deutlich zu erkennen. So ist alles in allem dieser Fund ein Tagesereignis von grossem künstlerischem Interesse.

Ludwig Hevesi.

Eine **Versuchsanstalt für Maltechnik** als staatliches Institut befürwortet eine beim bayrischen Landtage soeben eingegangene Petition, die von der Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren ausgeht. Die Gesuchsteller wünschen, dass der Staat von jetzt ab die bereits bestehende Versuchsstation und Materialiensammlung genannter Gesellschaft auf die Münchener technische Hochschule übernehme und dieser angliedere. Eine ausführliche Denkschrift des Herrn A. W. Keim begründet die Petition in allen Einzelheiten und wir wollen nur hoffen, dass ihr Folge gegeben wird; denn der dauernde Bestand und die ausgiebigste Nutzbarmachung eines solchen Institutes ist, wie wir vielfach aus Künstlerkreisen gehört haben, geradezu ein Bedürfnis.

Für die Umgestaltung des Landesausstellungsgebäudes in Berlin sind wieder mehrere Pläne aufgetaucht. Aus Künstlerkreisen wird behauptet, dass ein solcher Umbau weder nötig noch nützlich wäre, da mit einem verhältnismässig geringen Aufwande die derzeitigen Mängel abgestellt werden könnten.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 29. 19. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER SALON

Von Karl Eugen Schmidt, Paris

Trotz aller Anstrengungen der vor elf Jahren gegründeten jüngeren Künstlergenossenschaft bleibt das grosse Publikum dabei, von der Ausstellung der alten Gesellschaft, die sich rühmt, schon im Jahre 1673 gegründet zu sein, als von dem »Salon« schlechthin zu reden. Die Mitglieder und Veranstalter dieses Salons wissen auch sehr gut, dass ihnen ihr ehrwürdiges Alter Anspruch auf Hochachtung giebt, und verabsäumen deshalb nicht, bei allen Gelegenheiten auf ihre »offizielle« Eigenschaft hinzuweisen. Während man auf der andern Seite gerade um dieser offiziellen Seite willen dem alten Salon gram ist, nennen die Alten auf den Plakaten und auf den Katalogen ihre Ausstellung kurz entschlossen »le salon officiel« und ziehen mit dieser Benennung sicherlich eine Menge zahlende Besucher an, für die nur die offiziell beglaubigte Kunst bewundernswert ist.

Wie die Etikette ist auch der Inhalt im alten Salon offizieller als bei seiner Nachbarin, der Nationalen Gesellschaft. Aber von einer reinlichen Scheidung ist im entferntesten nicht die Rede. Offizieller, langweiliger und einschläfernder als die grossen Bilder von Gervex, Rixens und Dubufe, die bei der jungen Gesellschaft zu sehen sind, ist auch bei den Alten nichts, und ebenso giebt es hier auch durchaus selbständige Leute, welche die akademischen Fesseln gänzlich abgestreift haben. Aber im grossen und ganzen wird man bei den »Französischen Künstlern« doch mehr an die akademische Professorenkunst erinnert als in der »Nationalen Gesellschaft«. Im Mittelpunkte des Interesses steht in diesem Jahre der bekannte Soldatenmaler Eduard Detaille, dem ein eigner Saal eingeräumt worden ist. Darin hängen zwar nur zwei Bilder, aber sie sind gross genug, um den ganzen Raum zu füllen. Es sind zwei für das Pariser Stadthaus bestimmte dekorative Malereien, und ich gestehe, dass diese Arbeiten einen sehr guten Eindruck machen, so gut, wie man ihn von dem blutlosen, korrekten und langweiligen Uniformzeichner Detaille nicht erhofft hätte. Zwar ist auch hier nichts, was uns bewegte oder hinrisse, aber die frohen hellen Farben machen einen erfreulichen Eindruck und die Massen sind geschickt und angenehm gegen einander abgewogen, so dass die beiden Bilder schliesslich einen ganz angenehmen Wandschmuck abgeben werden. Das eine der beiden Gemälde zeigt die Einschreibung der Freiwilligen auf dem Pont neuf im Jahre 1792. Diesem Vorgang, in dem sich der hinreissendste Enthusiasmus stürmisch aussprach, hat Detaille mit der ihm eignen schulmeisterlichen Kühle und Korrektheit dargestellt. Im Hintergrunde sieht man die Häuser des rechten Seineufers, rechts die noch stehenden Häuser auf der Insel, darunter das Haus, in dem Madame Roland geboren ist, links das Postament der Reiterstatue Heinrich's IV., das damals leer und kahl war, weil man die Bronze der Statue zum Kanonenguss benutzt hatte. In der Mitte ist eine hohe Tribüne errichtet, wo ältere Männer vor den Eintragungsrollen sitzen, während junge Männer die Stufen hinaneilen, um ihre Namen einschreiben zu lassen. Rechts unten neben dieser Bühne lärmt ein Trommlerkorps, links davon erzeugen einige Kanoniere den Pulverdampf, ohne den es bei Detaille nicht zu machen ist. Alles in allem: eine ins Riesengrosse übertagene Illustration ohne besonderes Interesse, es sei denn, dass man sich für die Uniformen und Trachten jener Zeit interessiere, die mit der bei Detaille gewöhnlichen Genauigkeit und Zuverlässigkeit wiedergegeben sind. Auf dem andern Bilde, das langweiliger und weniger interessant ist, wird der Empfang der vom Felde heimkehrenden siegreichen Truppen im Jahre 1807 dargestellt: weisse Jungfrauen, gold- und buntglänzende Uniformen, Ehrenpforten, wehende Fahnen u. s. w.

Äusserst unangenehm knallen mit brutaler Heftigkeit die ziegelroten und violetten Töne in der von Jean Paul Laurens für die Gobelinfabrik entworfenen Apotheose Colbert's aufeinander, und das kleinere Bild desselben, die Ausrufung der Republik von 1848 vorstellend, ist weit erfreulicher, obgleich es auch bei weitem nicht an die früheren historischen Gemälde des bekannten Künstlers heranreicht. Höchst dürftig ist das grosse Gemälde ausgefallen, welches die Regierung bei Ziem bestellt hat. Der Achtzigjährige hätte besser gethan, den Auftrag abzulehnen und der Regierung eines seiner vor vierzig Jahren gemalten venezianischen Bilder für den Luxembourg anzubieten. Der Empfang des italienischen Geschwaders in Toulon, den er jetzt im Auftrage der Regierung gemalt hat, ist eine betrübende Greisenarbeit, des früheren starken Talentes Ziem's durchaus unwürdig. Bouguereau und Lefèbvre machen sich in diesem Salon den Rang streitig und sind beide »süss bis zum Übelwerden«, der eine mit einer Vestalin, der andere mit einer nackten Oreadenschar. Von den anderen bekannten Grössen sind zu nennen: Bonnat mit zweien seiner »fest gemauert in der Erden« dastehenden Bildnisse; Benjamin Constant, der in seinem Lord Saville in Jägerkleidung und seinem schlauen Spekulantenkopfe des Journalisten Oppert von Blowitz weder Fort- noch Rückschritte macht; Henner, der in seinen Bildnissen ganz wie in seinen nackten Nymphen im Walde das leuchtende Weiss der Haut durch den dunkeln Hintergrund noch heller und leuchtender macht; Joseph und sein minder begabter Bruder Franck Bail, die sich beide von ihren Kupferkesseln ab- und in der Art Pieter de Hooch's sanft beleuchteten Interieurs zugewandt

haben; Tattegrain, der sich sonst nur in Mord und Blut gefiel und jetzt statt seiner sonstigen, gut gemalten blutrünstigen Riesenbilder auf einer kleinen Leinwand einen Fischfang in der Nacht zeigt, was ihm Gelegenheit zu seltsamen Lichtwirkungen auf den glitzernden Fischleibern giebt; E. Wery, der Holland verlassen hat und uns in einem trefflichen Dreibild nach Venedig führt, der grosse Kanal in der Mitte, rechts ein schmaler Kanal, links eine enge Gasse.

Henri Martin hat in diesem Jahre kein grosses dekoratives Gemälde, in denen sich seine eigentümliche Begabung am besten kund thut, sondern er ist mit einer kleinen Muse erschienen, welche den Künstler in der Werkstatt besucht und begeistert, ein Thema, das er früher schon mit Geschick behandelt hat. Ausserdem schickt er zwei kleine Landschaften, ein Ölgemälde und ein Pastell, beide elegische Abendstimmungen wiedergebend. Didier Pouget bleibt seinen mit bläulich-rotem Haidekraut bewachsenen Pyrenäenhängen getreu, denen er seine schönsten Erfolge verdankt; Harpignies weilt wie immer unter mächtigen, breitästigen Bäumen, unter denen man hinausblickt auf das weite offene Land oder auf das Meer, und über denen sich ein hoher heller Himmel mit einigen weissen Wolken wölbt, und Pointelin verlässt seine öde braune Haide nicht, wo ein verkrüppelter Baum die Äste gegen den silbernen Himmel abhebt und eine kleine Wasserlache den hellen Himmel wiederspiegelt. Auch von Paul Flandrin, dem vor wenigen Monaten im hohen Alter von über neunzig Jahren gestorbenen Bruder des bekannteren dekorativen Malers Hippolyt Flandrin, hat man nachträglich einige kleine Bildchen geschickt, heroische Gebirge mit engen Thälern, wo an einem See kleine Figürchen zu sehen sind. Gerôme, der jugendliche Greis, ist besser bei den Bildhauern als bei den Malern vertreten. Seine mit blutigen Gliedmassen und wilden Bestien angefüllte Arena macht den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen mit spielender Leichtigkeit. Der Spanier Sorolla y Bastida versteht es mit Meisterschaft, das auf den Wellenkämmen glitzernde grelle Sonnenlicht wiederzugeben, und der Amerikaner Hitchcock bringt mit seinen holländischen Bäuerinnen, die er ebenfalls ins hellste Sonnenlicht setzt und mit grünen Wiesen, bunten Blumen und blühenden Apfelbäumen umgiebt, die wohlthuendsten Harmonien hervor. Ich erwähne noch die tüchtigen und bekannten Porträtisten Humbert, Lauth und den Liller de Winter, alle drei mit guten Bildnissen vertreten.

Sodann müssen drei junge Leute genannt werden, die zu den schönsten Hoffnungen der älteren Gesellschaft gehören und bisher nicht besonders hervorgetreten sind. Tancred Synave hat das Bildnis des Malers Julius Adler geschickt, der selber zu den bedeutendsten jüngeren Kräften des Salons gehört. Der Maler sitzt im Freien vor seiner Staffelei und schaut hinab in die Stadt Charleroi, deren schwarze Fabrikschornsteine die Luft mit Russ und Rauch anfüllen, eine sehr kräftige und wirkungsvolle Schilderung, an die Pastelle des belgischen Bildhauers Konstantin Meunier aus dem »schwarzen Land« erinnernd. Charles Hoffbauer ist trotz dieses urdeutschen Namens in Paris geboren. Sein »flämischer Aufstand« bringt uns ins 16. Jahrhundert und zeigt uns ein Aufgebot von mit Sensen und Knüppeln bewaffneten Bauern, welche eben die letzten roten Backsteinhäuser eines Dorfes verlassen und durch eine schneebedeckte Landschaft hinschreiten. Die kräftigen Farbenkontraste des blendenden Schnees, der roten Häuser und der bunten Trachten der Bauern sind zu einem höchst anziehenden Gemälde ausgenutzt. Adolf Dechenaud hat schon im vorigen Jahre durch das vorzügliche Bildnis seines Vaters die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, welches ihm nicht nur die erste Medaille eintrug, sondern auch für den Luxembourg angekauft wurde. In diesem Jahre hat er ein grösseres Bild geschickt, zu dem er offenbar von den im Pradomuseum in Madrid hängenden Borrachos begeistert worden ist. Wie auf dem berühmten Gemälde des Velazquez sitzt eine fröhliche Zecherschar um ein Fass herum. Das Halbdunkel des Kellers und die helle Flamme einer Laterne geben die gewünschten kräftigen Reflexe und ermöglichen die plastische Herausarbeitung der Gestalten. Nach diesem und dem vorjährigen Bilde muss Dechenaud in eine Reihe mit den bekannten Grössen der französischen Malerei gestellt werden.

In der Skulptur nimmt Gerôme den Ehrenplatz ein. Mitten in dem grossen Raume unter dem Glasdach erhebt sich ein gewaltiger Granitblock, hier allerdings nur mit Gips und Pappe nachgebildet. Auf dem Block hält sich ein verwundeter Adler mit zerschossenen und zerfetzten Flügeln, der sich mit dem Schnabel und dem einen Fang verzweifelt wehrt, während der andere Fang in der am Boden liegenden, mit den Schlachtennamen Jena, Austerlitz u. s. w. beschriebenen Fahne eingekrallt ist. Die ganze Sache ist jedenfalls sehr wirkungsvoll und wird auf dem Schlachtfelde von Waterloo sicherlich mehr Eindruck machen, als es etwa ein Standbild Napoleon's vermocht hätte. Zwei Bildhauer haben Denkmäler für Viktor Hugo ausgestellt, und je mehr Künstler in die Schranken treten, desto offenbarer wird die Überlegenheit Rodin's trotz all seiner Bilderrätsel. Das gewaltige Denkmal für Viktor Hugo, das Barrias vor zwei Jahren ausstellte und das vor einigen Monaten auf dem Viktor-Hugo-Platze eingeweiht worden ist, macht nur einen sehr mässigen Eindruck und ist nicht weit von der Linie entfernt, wo die Langeweile anfängt. Das von der Stadt Paris erworbene und jetzt in diesem Salon ausgestellte Denkmal ist geradezu schlecht: sein Schöpfer Georg Bareau hat den Dichter mit strengem Gesicht und starrem Blick auf einen Felsblock gesetzt, während vor ihm in wirrem Zuge die Gestalten seiner Phantasie vorüberschweben. Der Dichter sieht dabei ganz aus wie ein Hauptmann oder Oberst, der die ihm anvertraute Soldatenschar an sich vorübermarschieren lässt. Der Viktor Hugo von Just Becquet sitzt wie der Bareau's mit entblösstem Oberkörper und schaut ruhig vor sich hin. Die Figur ist sehr nichtssagend und wird weiter kein Schmuck für die Stadt Besançon sein. An ähnlichen banalen und langweiligen Denkmälern anderer mehr oder weniger berühmter Männer ist in dieser Ausstellung niemals Mangel, und der heurige Salon macht keine Ausnahme von dieser alten Regel.

Der Colmarer Bartholdi hat eine von allegorischen Figuren getragene Weltkugel ausgestellt, die vielleicht besser gefiele, wenn sie nicht so sehr an den ungleich lebensvolleren Brunnen von Carpeaux erinnert. Dagegen ist die gemütliche Küferfigur in kleiner Lebensgrösse, die Bartholdi für den Giebel eines Hauses in Colmar geschaffen hat, eine sehr hübsche und erfreuliche Arbeit. Paul Dubois hat seine Gruppe der Elsass und Lothringen versinnbildlichenden beiden Frauengestalten, die er vor drei oder vier Jahren in Wachs gezeigt hatte, jetzt in Bronze giessen lassen, und obgleich aus anderen Gründen derartige Erinnerungen an den Krieg besser vermieden blieben, ist diese Arbeit doch so ergreifend schön, dass man ihren Ankauf durch den Staat und ihre Aufstellung an einem öffentlichen Platze wünschen muss. Eine weit schrecklichere Erinnerung an den Krieg bringt die grosse Arbeit von Moreau-Vauthier, dem Schöpfer der seiner Zeit vielgeschmähten »Pariserin« auf dem Hauptthore der letzten Weltausstellung. Auf dem Friedhofe des Père Lachaise ist eine stets mit Kränzen geschmückte Mauerecke. Hier

wurden von den Versaillern die letzten Verteidiger des Kommuneaufstandes, einige hundert Männer, Frauen und Kinder erschossen. Moreau hat die Mauer belebt, und aus den zerschossenen und durchlöcherten Steinen blicken uns die verzweifelten oder verzückten, angstvollen oder furchtlosen Gesichter der Opfer der blutigen Maiwoche 1871 an. Es ist dem Künstler ganz ausgezeichnet gelungen, diesen Erscheinungen einen geisterhaften und unbestimmten, grauenerregenden Eindruck zu geben, der die »Mauer« zu einem höchst aufregenden und ergreifenden Werke macht. Frémiet's bronzener Duguesclin schliesst sich den ähnlichen dekorativen Reiterstutuen des bekannten Bildhauers würdig an, Gardet, gegenwärtig wohl der beste französische Tierbildhauer, hat eine vortreffliche dänische Dogge, und Hippolyt Lefèbvre ist mit einer sehr stimmungsvollen, schönen und ergreifenden Marmorgruppe von blinden Mädchen, welche der Musik einer unter ihnen lauschen, vertreten.

In den Griffelkünsten leisten die Franzosen nicht hervorragend viel. Die wenigsten französischen Künstler beschäftigen sich selbständig mit diesem Zweige der bildenden Kunst, und im allgemeinen bekommt man in der Abteilung der Radierung und Lithographie nur die Vervielfältigung bekannter Ölgemälde zu sehen. Otto Greiner ist zum erstenmal auf dem Salon erschienen mit seiner in Deutschland vermutlich längst bekannten herrlichen Lithographie »An Klinger«, von französischen Radierern erwähne ich nur Leon Salles mit einem Soldatenbilde Detaille's, das in der Radierung weit besser wirkt als in den Ölfarben, und August Boulard, der ein wenig interessantes Bild von Flameng in sehr interessanter Art radiert hat.

ABENDMUSEEN UND SCHAUSAMMLUNGEN

In der Königs Geburtstags-Nummer des konservativen sächsischen Wochenblattes »Das Vaterland« spricht Woldemar v. Seidlitz, der vortragende Rat für die königlich sächsischen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in bemerkenswerter Weise über die möglichen Veränderungen und Erweiterungen der Museen für die ästhetische Erziehung des Volkes. Zunächst spricht er über die vielseitig verlangte *Öffnung der Museen zu den Abendstunden.* Man zweifele noch daran, ob eine solche Massregel auch den erwünschten Erfolg haben und von der arbeitenden Bevölkerung, auf die sie vornehmlich berechnet wäre, genügend benutzt werden würde. Die Erfahrung lehre, dass solche Zweifel durchaus begründet sind, soweit es sich um eine Handhabung der Museen nach der bisherigen Weise handelt. Würden aber diejenigen Einrichtungen getroffen, welche nötig sind, um den Inhalt der Museen auch für die breiteren Schichten der Bevölkerung nutzbar zu machen, so könne nicht wohl in Frage gezogen werden, dass durch die Öffnung in den Abendstunden die besten Früchte erzielt werden können. Der Besuch zu den Tagesstunden könne dann entsprechend eingeschränkt werden.

Die Einrichtungen, auf die hier hingedeutet wird, bestehen in einer Verringerung und zugleich strengeren Auswahl des dem Publikum vorzuführenden Inhalts der Museen und in einer gegen jetzt wesentlich ausgedehnten Erläuterung der ausgestellten Gegenstände.

Über den ersten Punkt, *die Trennung der Sammlungen in Schau- und Studien-Sammlungen* sagt W. v. Seidlitz folgendes: Allerorten wird es als ein sich immer steigerndes Übel empfunden, dass die Museen infolge des unaufhaltsamen Anwachsens ihres Inhaltes unübersichtlich und eintönig geworden sind. Der unglückliche Besucher, im Glauben, eine Pflicht der Bildung zu erfüllen, arbeitet sich durch die lange Reihe der Säle durch, welche eine endlose Zahl der verschiedensten Gegenstände ohne Sonderung des Bedeutenden von dem Unbedeutenden, wohl aber in ermüdender Aneinanderreihung des Gleichartigen enthalten, und sucht verzweiflungsvoll mit Hilfe eines beliebigen Bädekers die für ihn wichtigen Hauptstücke in diesem wohlgeordneten Chaos herauszufinden.

Diese systematische Anordnung, dieses Streben nach möglichster Vollständigkeit sind für die Erfüllung der wissenschaftlichen Zwecke der Sammlungen, deren Verfolgung, nachdem sie einmal als eine Notwendigkeit erkannt worden ist, nicht wieder aufgegeben werden kann, notwendig; nur bricht sich immer mehr die Einsicht Bahn, dass der populäre Zweck, den die Sammlungen, seitdem sie aufgehört haben, blosse Raritätenkammern zu sein, daneben zu erfüllen haben, nicht auf dem gleichen Wege, sondern in einer durchaus anderen Weise erreicht werden muss. Das Publikum, das gebildete wie das ungebildete, verlangt weder nach Systematik, noch nach Vollständigkeit, wohl aber erwartet es in den Museen Stätten der Belehrung, der Anregung, des Genusses zu finden. Diesen berechtigten Wunsch wird man erfüllen müssen.

Solch eine *Schausammlung* würde nur aus den besten, dafür aber in künstlerischer, weiträumiger Weise aufgestellten Gegenständen zu bestehen haben, damit jedes Stück für sich genossen werden kann. Auf eine strenge Sonderung der einzelnen Sammlungsgebiete brauchte dabei gar nicht gesehen zu werden; im Gegenteil kann es nur günstig wirken, wenn Gemälde, Statuen und sonstige Kunstwerke in einem und demselben Raume vereinigt werden; ebenso die Andenken an die einzelnen Fürsten des Landes, welche jetzt über verschiedene Sammlungen verteilt sind. Weiterhin die Hauptformen der Natur aus den verschiedenen Reichen und anderseits die Haupterzeugnisse des Kunstfleisses der einzelnen Erdteile.

Der verbleibende Teil der Sammlungen brauchte dann nur zu Studien und im übrigen unter gewissen Beschränkungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden. In regelmässigen Zwischenräumen müssten aber aus seinen Beständen nach sorgfältig zu wählenden Gesichtspunkten *wechselnde Sonderausstellungen* gebildet werden, die in den für die Öffentlichkeit bestimmten Räumen ihre Aufstellung fänden und einzelne Fragen und Gebiete zu beleuchten hätten.

Mündliche Erläuterung. Um die auf solche Weise ausgewählten Gegenstände für die Masse der Besucher wahrhaft nutzbar zu machen, genügt jedoch selbst die eingehendste gedruckte Erläuterung nicht, sondern das lebendige Wort muss hier anregend zu Hilfe kommen, namentlich während der abendlichen Öffnungszeiten. Eine solche Einführung in das Verständnis des Gebotenen wird durch die Beamten der Sammlungen erstmalig zu geben sein, aber nicht vor dem Publikum selbst, dessen Bedürfnissen zu genügen ihre Kräfte keineswegs ausreichen, sondern vor einer Schar von Helfern, die bereit sind, das Gehörte weiter zu übermitteln. Erst wenn die in den Sammlungen aufgehäuften Schätze auf solche Weise gesichtet und verarbeitet sein werden, wird die Nutzbarmachung dieses Besitzes als gesichert betrachtet werden können.

Sollte sich weiterhin das Bedürfnis geltend machen, auch den Städten des übrigen Landes, welche keine eigenen Sammlungen besitzen, die Wohlthaten des Kunstgenusses und der Belehrung an Ort und Stelle zuteil werden zu lassen, so müssten Kunstwerke, namentlich neuere, eigens für einen solchen Zweck und aus besonders dafür zu beschaffenden Mitteln erworben werden, da die Bestände der grossen Sammlungen zu Wanderausstellungen und ähnlichen Veranstaltungen nicht verwendet werden können. —

Man braucht diesen Ausführungen fast nichts hinzuzufügen als den Ausdruck voller Zustimmung und Freude darüber, dass die Gedanken, welche vorher in der Tagespresse und den für ästhetische Erziehung eintretenden Kunstblättern so vielfach vorgetragen worden sind, jetzt in so wohldurchdachter planmässiger Weise von massgebender Stelle als erfüllbar in Aussicht gestellt werden. An Helfern wird es nicht fehlen. In Dresden hat z. B. der Goethebund im vorigen Jahre in der grossen Kunstausstellung drei Vorträge und an Sonntagen sechs Führungen für Arbeiter veranstaltet, welche grossen Zuspruch gefunden haben, und eben erst hat er wieder vier Sonntagsführungen durch das Albertinum für Arbeiter veranstaltet, für welche die zugelassene Zahl von Arbeitern mit Leichtigkeit zusammen kam; und der Dresdner Goethebund beabsichtigt, derartige Führungen auch weiterhin regelmässig zu veranstalten. Auch von anderen Seiten sind solche Führungen ins Werk gesetzt worden.

Dass, wie auch v. Seidlitz sagt, gerade die Arbeiter in Frage kommen, hat seinen guten Grund darin, dass diese ein ungemein starkes Bedürfnis nach Bildung und auch nach künstlerischer Anregung haben, während man in bürgerlichen Kreisen meist voller Gleichgültigkeit gegenüber der bildenden Kunst begegnet.

Sicher ist auch, dass die Museen ohne Führungen des Abends leer stehen würden, dass ihre Öffnung an Abenden eben nur durch die Führungen einen Zweck erhalten würde. Freilich auf die Art der Führung wird viel ankommen. Denn es kann sich selbstverständlich nicht um Verbreitung von kunsthistorischen Kenntnissen, sondern, wie es schon auf dem Kunsterziehungstag gesagt wurde, um Erziehung zur ästhetischen Genussfähigkeit handeln, und das ist die schwache Seite vieler Kunsthistoriker. Indes auch die Kunstgeschichte ist wandelbar, und Bücher wie Wölfflin's Klassische Kunst geben auch in dieser Beziehung die erfreulichste Perspektive. So darf man den Neuerungen, die Dr. v. Seidlitz in Aussicht stellt, mit hoher Freude entgegen sehen.

BÜCHERSCHAU

Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance.* Bruno Cassirer, Berlin 1901. Gross 4°. 133 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen.

Der blosse Anblick dieses mit vortrefflichen Abbildungen reich geschmückten und mit besonderem Geschmack ausgestatteten Werkes erregt Wohlgefallen und Freude, und es dauert eine Weile, bis man sich, von dem Titel sogleich in das Reich der Phantasie verlockt, entschliesst, von dem blossen Durchblättern der Seiten und sinnendem Betrachten der Illustrationen zur Lektüre überzugehen. Entzieht man sich doch nur schwer und ungern der zarten Gewalt, mit welcher die feinsinnige, vornehme Erzählerkunst dieser Werke uns umspinnt und vergiesst man doch leicht über den Schöpfungen den Schöpfer. Vertrauen wir uns dann aber dem Verfasser unseres Buches als einem das Allgemeine und Besondere uns deutenden Führer an, so gewahren wir befriedigt, dass er für unsere Wünsche aus eigenem verwandten Gefühle heraus Verständnis hat, dass er uns die Persönlichkeit im Zusammenhang mit einer ganzen geistigen Richtung kennen lehrt, ja mehr als dies, dass er uns in ihr einen Typus derselben weist, das Individuelle in einem Generellen aufgehen lässt. Von diesem Standpunkte aus können wir es kaum beklagen, dass uns von Pesellino's Leben so gut wie nichts bekannt ist, der Mangel an Nachrichten wird gewissermassen zu einem Vorteil und entspricht der ganzen Art eines Meisters, welcher sich, kann man ihm auch eine bedeutende Individualität nicht absprechen, doch als solche dem Beschauer nicht in gleichem Grade aufdrängt, wie die anderen genialen Künstler des Florentinischen Quattrocento.

So verriet Weisbach, indem er seine Schilderung der Kunst Franceso Pesellino's in die umfassendere Betrachtung des Bereiches von Vorstellungen, das er als Romantik der Renaissance bezeichnet, einbezog, von vorneherein ein feines künstlerisches Gefühl und Urteil. Ein jeder wird sogleich wissen, dass er mit Romantik jene Strömung innerhalb der grossen Kultur meint, welche, dichterische Anschauungen, Stimmungen und Sitten mit sich führend, aus dem mittelalterlich-höfischen Leben hervorgeht und zu einem, die Gesellschaft der Renaissance bestimmenden Element wird. Zuerst an den Höfen Norditaliens einem solchen Ideale menschlicher Bildung dienstbar gemacht, verleiht ihm im 15. Jahrhundert auch in Florenz die bildende Kunst reichen und mannigfaltigen Ausdruck in Wandgemälden, Teppichen, Miniaturen, Kupferstichen sowie in der plastischen und malerischen Verzierung von Gebrauchsgegenständen aller Art, unter denen die Truhen und Holzteller (deschi da parto) bald einen mit den grösseren Raumdekorationen wetteifernden, festlich heiteren und reichen Luxusstil gewinnen. Der Verfasser, an Julius von Schlosser's Untersuchungen und Nachweise anknüpfend, verfolgt die Entwickelung und Ausgestaltung dieser künstlerischen Richtung vom 14. in das 15. Jahrhundert und giebt einen inhaltreichen Überblick über die aus verschiedenen Quellen: aus der mittelalterlichen und Renaissancedichtung, aus dem wirklichen Leben und aus der Antike entnommenen Darstellungsbereiche — einen Überblick, der den Wunsch nach einer ausführlicheren Behandlung dieser unendlich reizvollen Erscheinungen erweckt. Historisches, Sagenhaftes, Legendarisches, Wirkliches, bald in träumerischen Idyllen, bald in munteren Erlebnissen, bald in festlichen Repräsentationen sich wechselseitig verwebend, wird zu einem vielstimmigen Freudensang auf Liebe, Schönheit und Leben. Triumphe, Turniere, Gesellschaftsscenen, Minneabenteuer, Helden und Heldengeschichten, Frauenleben und -schicksale ziehen an unserem Blicke vorüber — ein buntes Gewimmel von Figuren im Flimmern farbiger Trachten auf blumigen Wiesen, in schattigen Hainen, vor turmreichen Städten, in glänzenden Hallen und Sälen. Die dichterische Phantasie wird zur Erscheinung, Vergangenheit und Gegenwart huldigt einer das Leben zur Kunst erhebenden daseinsfreudigen Gesellschaft.

Als den Typus des Künstlers, welcher diesen Bedürfnissen in einem höheren Sinne und mit feiner entwickeltem Vermögen, als es den meist bloss auf reiche dekorative Wirkung ausgehenden Truhenmalern zu eigen ist, entspricht, fasst nun Weisbach Francesco Pesellino auf. Er zeigt, wie dessen nicht auf das Monumentale, sondern auf geistreiche Lebendigkeit der Gestaltung gerichtete Begabung: ein hohes Gefühl für vornehme Anmut und Geschmeidigkeit der Erscheinungen und Bewegungen, ein zarter Sinn für malerische Feinheiten und für Freiheit in den räumlichen Beziehungen der Dinge aufeinander, eine leicht bestimmbare, aber ruhige Phantasie ihn zu solchen Aufgaben besonders befähigten. Mit weiser Beschränkung führt der junge Meister, dem ein frühes Lebensende beschieden war (er lebte von 1422 bis 1457), seine Werke nur in kleinen Verhältnissen aus, aber ohne doch in die peinliche Detailmalerei der Miniatoren zu verfallen, vielmehr immer darauf bedacht, die bedeutenden Wirkungen der das Wesentliche hervorhebenden monumentalen Kunst, so weit es geht, sich zu eigen zu machen.

Von welchen verschiedenen Seiten her er, eine weiche empfängliche Natur, bestimmende Einflüsse für seinen ja nie zu hoher Originalität gelangenden Stil erhalten hat,

wird vom Verfasser in einer, wie mir scheint, überzeugenden Weise dargelegt. Pesellino's erster Lehrer scheint Fra Angelico gewesen zu sein — nicht sein Grossvater Giuliano Pesello, obgleich gewisse koloristische und technische Eigentümlichkeiten von dessen Kunst auf ihn übergegangen sind. Sind! So positiv dürfen wir uns aber doch nicht ausdrücken. Weisbach hält an der schon früher von ihm aufgestellten Ansicht fest, in dem Meister des Carrand'schen Triptychons sei Giuliano Pesello zu sehen. So sehr er bemüht gewesen, diese Hypothese zu begründen und so mancherlei für dieselbe spricht, so lassen sich doch auch gewichtige Gründe gegen sie geltend machen. Giuliano ward 1367 geboren. Er ist also noch in den Traditionen der Schule Giotto's aufgewachsen. Wir sind genötigt, uns den Stil der Werke seiner ersten Lebenshälfte in der Art der späten Giottisten zu denken, vielleicht in einer Entwickelung nach der Seite hin, die wir aus den Bildern der Übergangsmeister, der Zeitgenossen Lorenzo Monaco's, kennen. Wären die Bilder von der Art des Carrand'schen Triptychons ihm zuzuschreiben, dann müsste er in späten Lebensjahren, frühestens in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts, sich gänzlich von der älteren Manier losgesagt und zu der neuen naturalistischen Schule sich bekannt haben, derart, dass er, wie Witting richtig bemerkt hat, in seinen Bestrebungen Piero della Francesca sich vergleichen lässt (Bilder in der Casa Buonarroti). Das wäre nun zwar nicht undenkbar — Pesello hat bis 1447 gelebt, — aber es bleibt sehr unwahrscheinlich. Wir haben für Stilwandlungen von so einschneidendem Charakter kein Analogon in der Kunst der Zeit. Dass Pesellino jene Werke gekannt hat, muss man aber wohl annehmen und kann deren später Datierung durch Schmarsow nicht zustimmen, wie auch nach meiner Meinung Weisbach aus ihrer Reihe das interessante Karlsruher Bild, das sich seinem koloristischen Charakter, aber auch den Typen nach von ihnen wesentlich unterscheidet, mit Recht gestrichen hat.

Bleibt die Kunst Giuliano's noch in Dunkel gehüllt, so ist der frühe Zusammenhang Pesellino's mit Fra Giovanni unzweifelhaft. Weisbach lässt ihn sogar des letzteren Mitarbeiter sein. Zwei Predellen zu Angelico's Bild für S. Marco (1438): die Scenen aus der Legende der Heiligen Cosmas und Damianus in der Florentiner Akademie, sowie das Predellenstück zum Altar von S. Domencio in Perugia (vom Perfasser mit Wingenroth in die Jahre 1437, 1438 verlegt): Totenklage um den heiligen Nikolaus, hält er für Jugendarbeiten Francesco's. Die Beweisführung bringt Beachtenswertes, hat sich aber nicht überzeugt. Entscheidend jedoch für die Erkenntnis des Verhältnisses der Pesellino'schen Kunst zu der des Mönches von S. Marco sind die Sylvesterlegenden im Palazzo Doria, die Weisbach gewiss richtig als frühe Arbeiten unseres Künstlers kennzeichnet. Früher als sie noch möchte er das »Wunder des heiligen Zenobius« bei Rudolf Kann ansetzen. Aber ist es auch sicher von Pesellino und nicht, wie man bisher angenommen, von Gozzoli, mit dessen Predella in der Casa Alessandri es ja in einem direkten kompositionellen Zusammenhang steht? Ich kenne es nicht aus eigener Anschauung, aber die Einzelheiten, namentlich die für Benozzo so charakteristischen, in den Werken Francesco's uns nicht begegnenden Handbewegungen (man vergleiche unter anderen die gespreizte Hand der einen Frau mit der »Vergognosa« in Pisa), scheinen mir doch für Benozzo zu sprechen, auch vermag ich Weisbach nicht zu folgen, wenn er die Raumwirkung des Platzes bedeutender als auf dem Bilde der Casa Alessandri findet: mir scheint es umgekehrt!

Eine Zeit ausgebildeteren Stiles macht sich, verglichen mit den Bildern des Palazzo Doria, in dem merkwürdig naturalistischen, lebendigen Madonnenbilde der Sammlung in Chantilly bemerkbar. Hier verrät sich neben dem Einfluss Fra Filippo's besonders stark das Studium der Masaccio'schen Kunst, vielleicht auch von plastischen Werken. Der gleichen Periode (den vierziger Jahren) weist der Verfasser die Predellen zu Fra Filippo's Altarbild der Capella Medici, die in der Florentiner Akademie und im Louvre aufbewahrt werden, die herrlichen Triumphdarstellungen im Besitze der Mrs. Gardener in Boston, und eine Zeichnung des Presepe im Louvre zu. Eine dritte Gruppe endlich bilden die Werke, welche den massgebenden Einfluss Lippi's erkennen lassen: die Madonnenbildchen der Sammlungen Holford in London und Hainauer in Berlin, die Verkündigung im Museo Poldi, die Gerichtsscene der Sammlung Morelli in Bergamo, die Truhenbilder mit den Tugenden und freien Künsten bei Herrn Wittgenstein in Wien (wäre dies nach seinen stark an Angelico erinnernden Elementen nicht früher anzusetzen?) und eine Zeichnung der Uffizien: Vermählung der heiligen Katharina. Als direkten Mitarbeiter Fra Filippo's glaubt Weisbach Pesellino in der Hieronymusdarstellung der Altenburger Galerie zu erkennen; er findet seine Art in der vorderen Figur. — Den Abschluss von des Künstlers Thätigkeit bildet, dessen volle Selbständigkeit und Meisterschaft auch in dem viel weiter entwickelten Landschaftlichen verratend, das Cassonebild mit Scenen aus der Geschichte David's bei Lord Wantage. — In dem Bilde der Dreieinigkeit in der Londoner Nationalgalerie hat nach des Verfassers Meinung der Meister nur die Landschaft ausgeführt, alles übrige, wie auch die Predellen in Pistoja (Cav. Gelli) rühren von Piero di Lorenzo, nicht, wie Mary Logan will, von einem dritten Schüler: dem compagno di Pesellino her, und diesem Piero werden weiter die Geburt Christi im Louvre (Nr. 1343), die drei Predellen in Prato, ein fliegender Engel bei Lady Brownlow, eine Teufelsdarstellung bei Graf Lanskoronski, Madonnenbilder im Louvre, in Pest, in der Sammlung Gustave Dreyfuss, bei Stefano Bardini zuerteilt. Einige andere Bilder dürfen wenigstens als dem Piero verwandt bezeichnet werden. Sie anzuführen, und zugleich die Bestimmungen Mary Logan's mit denen Weisbach's zu vergleichen, würde zu weit führen. Es genüge, zum Schluss noch auf den von Pesellino beeinflussten Künstler hinzuweisen, der Cassonemalereien ausgeführt hat: die Schlachtendarstellungen bei Mr. Charles Butler, die Schlacht in der Galerie von Turin, die Scenen aus der römischen Geschichte in der Universitätsgalerie zu Oxford, die Argonautensagen der Versteigerung Bardini 1899 und den Odysseuscassone in Liverpool. Dieser Maler ist von einem anderen, Pesellino näher stehenden, der die Geschichte der Griseldis (Bergamo, Morelli) ausgeführt hat, zu unterscheiden.

Alle Werke, die hier nur aufgezählt werden konnten, erfahren von Weisbach eine liebevoll eingehende Schilderung und Würdigung. Mag man, was die Zurückführung auf Pesellino anbetrifft, in einzelnen Fällen anderer Meinung sein, so kann dies die Auffassung des Verdienstes, welches sich der Verfasser mit seinem Werke erworben hat, nicht beeinträchtigen, denn das Wesentliche: die Charakeristik des Künstlers und seiner Stellung in der Florentinischen Kunst muss als wohl gelungen betrachtet werden. Und wie wir sahen, gab Weisbach mehr als dies, nämlich eine anregende und verheissungsvolle Einführung in jenes kulturgeschichtlich höchst bedeutungsvolle Bereich der Renaissance, in welchem die dichterische Phantasie, die Kunst und das Leben bestimmend, die Herrschaft führt.

Henry Thode.

NEKROLOGE

Der am 11. Juni erfolgte Tod von **Otto Eckmann** bedeutet für das moderne deutsche Kunstgewerbe den Verlust

eines seiner Bahnbrecher und vordersten Führer; insonderheit hat Berlin, mit dem Eckmann seit den letzten Jahren durch seine Lehrthätigkeit verbunden war, allen Grund, diesen frühen Tod zu betrauern. Was Eckmann's Lebenswerk bedeutet, wird ein gleichgesinnter Künstler an dieser Stelle nächstens aussprechen. Für heute sei hier nur der übliche Nekrolog mit Aufzählung des Thatsächlichen gegeben: Otto Eckmann wurde am 19. November 1865 in Hamburg geboren, bildete sich dann in München zuerst als Maler aus, sagte aber seit Mitte der neunziger Jahre der Malkunst valet, um sich ganz der angewandten Kunst in ihren verschiedensten Äusserungen zu widmen. In weiteren Kreisen wurde er zunächst durch Buchschmuckarbeiten für die »Jugend« und den »Pan« bekannt. — Im Jahre 1897 wurde er dann an die Unterrichtsanstalt der Berliner Kunstgewerbeschule berufen, wo seine Thätigkeit in den letzten Jahren leider schon durch ein sich langsam steigerndes Leiden getrübt war, dem er zuletzt in Badenweiler erlegen ist.

Emil Lugo ist in München, 61 Jahre alt, gestorben, er war in Stockach bei Konstanz geboren, studierte bei Schirmer in Karlsruhe und später mannigfach auf Reisen. Seit 1888 war er in München ansässig. Auf seine künstlerische Bedeutung als Landschafter kommen wir noch zurück.

Baurat Adolf Heyden in Berlin, der einst gemeinsam mit Kyllmann zwei der bekanntesten Berliner Bauten: die Passage und das Admiralsgartenbad geschaffen hat, ist gestorben.

Der kroatische Maler **Nicola Masic,** der nicht nur in seinem Heimatlande hochberühmt, sondern auch im Auslande geschätzt war, ist fünfzigjährig in Agram gestorben. Er hatte in München unter Piloty seine Studien begonnen und war in den siebziger Jahren längere Zeit als fertiger Künstler in München ansässig. Dort entstand auch sein bekanntestes Bild »Die Gänsehirtin«. Später kehrte er in seine Heimat zurück, wo er als Genremaler und Lehrer in Ehren stand.

David Mosè †. Am 5. Juni kehrte die venetianische Künstlerschaft tief bewegt vom israelitischen Friedhofe zurück, wo sie dem zu früh dahingegangen Kollegen David Mosè die letzte Ehre gab. — Wenn auch wenige ihm näher standen, so liebten ihn doch alle seines bescheidenen, herzlichen Wesens halber und seines hohen Könnens wegen. Eben hatte er zum zweitenmale einen grossen Rompreis in Berlin erlangt, war mitten drin im rüstigsten Schaffen, als eine ihn zu Zeiten beherrschende Melancholie seiner Herr wurde und sein gewaltsames Ende durch eigene Hand herbeiführte. Bestürzung und Schmerz ergriff die Künstlergemeinde, als sich die Trauerkunde, vier Tage nach erfolgtem Selbstmord, verbreitete, dass ein noch so junges Leben mit all seinen Hoffnungen begraben werden müsse. Mosè, ein Wiener Kind, ist in der kürzlich eröffneten venetianischen Galerie Moderner Meister mit einem tiefergreifenden Gemälde vertreten (vor vier Jahren angekauft), einem der besten der Sammlung. Es ist betitelt »Begrabene Hoffnungen«. Titel und Gegenstand sind gleichsam vorbedeutend für das frühe Scheiden des so tüchtigen Künstlers, welchen Zweifel an seiner Befähigung in den Tod trieben.

A. Wolf.

Der bekannte Kunsthändler **Adolph Gutbier** in Dresden, der sich in den letzten Jahren durch die Errichtung seines Gemäldesalons sehr um die Verbreitung eines modernen Kunsturteils im Dresdner Publikum bemüht hat, und dessen Schwarz-Weiss-Ausstellungen viel Anregung gegeben haben, ist gestorben.

DENKMÄLER

Ein neues Werk von Adolph Hildebrand und zwar ein Monumentalbrunnen ist in diesen Tagen in Strassburg enthüllt worden. Das Kunstwerk erhebt sich vor dem Strassburger Stadttheater und zeigt auf kleeblattförmiger Brunnenschale einen urwüchsigen Vater Rhein, der in der Rechten einen Fisch hält und sich auf einen Fischerhaken stützt. Die Mittel des Denkmals sind ein Vermächtnis des Justizrat Reinhard.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Uns wird von einem Freunde unserer Zeitschrift geschrieben: Ihr E. St.-Korrespondent giebt aus Rom die Nachricht über einige neue **Erwerbungen der Galleria Nazionale,** welche dieselbe der Generosität des Don Marcello Massarenti Ordelaffi verdanken soll. Die drei Bilder, welche er namhaft macht, sind aber offenbar dieselben, die vor mehr als zwei Jahren als neue Erwerbung der Galerie im Pal. Corsini aufgestellt und damals schon von Ihrem römischen E. St.-Korrespondenten besprochen worden sind. Nur benannte er früher den hl. Georg nicht als Pordenone, sondern als Giorgione nach der Taufe Venturi's, die nicht nur keinen Anklang, sondern die heftigsten Anfeindungen erfahren hat. Das Porträt Bernini's hiess damals Maratti, jetzt geht es unter dem Namen des Ph. de Champagne. Und das »Selbstporträt Raffael's«? Nun, es erwies sich — wie alle »Raffaels« dieser famosen Galerie von Don Marcello — als so minderwertig, dass es nach kurzer Zeit zurückgezogen und vielleicht dem alten Besitzer zurückgegeben worden ist; es wurde von allen Seiten für eine Fälschung erklärt. Auch die Generosität des Don Marcello bei dieser »Schenkung« an die Galerie sollte nicht so hoch angeschlagen werden. In Rom erzählte man sich bei der Aufstellung der Bilder im Palazzo Corsini vor zwei Jahren (Ihr Korrespondent »hofft, dass diese Gemälde bald Aufstellung finden«!), dass der Besitzer sie dem Staat schenkweise überlassen habe gegen die Erlaubnis, seine Schätze aus Italien unbehindert ausführen zu dürfen. Für Professor Venturi, der die Auswahl dieser Bilder zu machen hat, wird diese nicht leicht gewesen sein, und Freude hat sie ihm wahrlich nicht gebracht.

Eine Sammlung römischer Stadtansichten, die der Maler Rössler-Franz vor etwa 25 Jahren aufgenommen und darin die ganze Romantik der ewigen Stadt vor ihren modernen Erweiterungen und Durchbrüchen niedergelegt hat, ist von der römischen Stadtverwaltung erworben worden und wird als öffentliche Sammlung ausgestellt werden.

Das germanische Museum in Nürnberg feiert in diesen Tagen seinen fünfzigsten Geburtstag. Es kann mit Stolz auf die Entwickelung, die es unter seinem Gründer, dem Freiherrn v. Aufsess, dann unter A. v. Essenwein und gegenwärtig unter G. v. Bezold und H. Boesch genommen hat, zurückblicken. Der Kaiser hat dem Museum aus Anlass dieser Festlichkeit eine wertvolle Siegelsammlung überwiesen.

Für die böhmische Kunstgalerie in Prag, von deren Planung wir schon früher berichteten, sind jetzt die Statuten von der Regierung festgesetzt worden. Die Leitung hat eine zwanziggliederige Kommission übernommen, die zur Hälfte aus Deutschen und zur Hälfte aus Czechen besteht und getrennt arbeitet.

Hamburg. Vom 1. März bis 31. April 1903 wird hier eine grosse Kunstausstellung, die im wesentlichen einen Hamburger und norddeutschen Charakter tragen wird, eröffnet werden und zu der Einladungen erfolgen.

Düsseldorf. Neben der grossen deutsch-nationalen Ausstellung, in einem gewissen Gegensatz zu ihr, wird

im Laufe des Juni eine Sonderausstellung von Düsseldorfer Künstlern unter dem Titel »Freie Kunst« in einem eigens hierzu errichteten Gebäude eröffnet werden. Es scheint sich dabei im wesentlichen um ein Unternehmen von jüngeren Künstlern zu handeln, die sich auf der grossen Ausstellung zurückgesetzt fühlen.

Das Darmstädter Defizit wird in verschiedenen Blättern nunmehr endgültig als reichlich 250000 Mark betragend mitgeteilt. Demnach müssten die Garantiefondszeichner 96 Prozent einschiessen.

Worms. Vom 20. August bis Ende September wird hier eine Gemäldeausstellung stattfinden, deren schönste Zier dem Besitzstand des Freiherrn von Heyl und der Frau Schön entnommen werden sollen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein arabisches Schloss in der Wüste, das den Titel »Amra« führt und von dem die Volkssage allerlei Gespensterhaftes zu berichten wusste, haben die Herren Dr. Musil und Mielich aus Wien aufgesucht und damit gleichsam entdeckt. Die Herren haben ihre Funde in Aquarellen festgehalten und versprechen, dieselben demnächst den Gelehrten in einer grossen Publikation zu unterbreiten.

VOM KUNSTMARKT

Die letzten Kunstversteigerungen in London haben für gewisse Gattungen von Kunstwerken und Antiquitäten ganz enorme, zum Teil ganz unsinnige Preise erzielt. Als geradezu unsinnig muss es bezeichnet werden, wenn in der Carmichael Sale für eine Elfenbeinmadonna, die dem 12. Jahrhundert angehören sollte, die Summe von fast 80000 Mark (mit Aufgeld) bezahlt worden ist; denn sie ist, wie zwei ganz ähnliche Stücke, wovon eine im Louvre schon längst in das Magazin verbannt worden ist, nur eine sehr geschickte Fälschung etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein gutes byzantinisches Elfenbeintriptychon des 12. Jahrhunderts erzielte fast 40000 Mark und wurde gleich für 45000 Mark weiter verkauft; ein besseres und grösseres Triptychon derselben Art wurde vor etwa zehn Jahren für das Berliner Museum um 2600 Mark erworben Ein feiner deutsch-romanischer Tragaltar war daneben mit 11000 Mark als billig zu bezeichnen. Wahrhaft erschreckende Steigerung haben namentlich die Renaissancebronzen erfahren. Eine kleine Figur eines sitzenden Kindes, ein flüchtiger Rohguss, von dem es schwer zu entscheiden war, ob es eine italienische Arbeit des 16. oder eine französische aus dem 18. Jahrhundert war, wurde von Mr. Pierpont Morgan mit 34500 Mark bezahlt. Ein grösserer Bronzekopf eines hässlichen älteren Mannes, eine Paduaner Arbeit etwa von 1530, wurde in der Bardini Sale von einem Händler um 56000 Mark gekauft. Derselbe Händler bezahlte für eine kleine Gruppe, Simson die Philister tötend, 24500 Mark, während vor drei Jahren ein anderes, ebenso gutes Exemplar dieser irrtümlich auf Michelangelo zurückgeführten Gruppe vom Berliner Museum mit 2500 Maik bezahlt wurde. Im Vergleich damit war der Preis einer Bronzestatuette des Spinario in mittlerer Grösse mit 16300 Mark als mässig zu bezeichnen. Den Rekord für eine kleine Bronzestatuette erreichte der Rohguss einer Herkulesstatuette, die dem Polajuolo zugeschrieben war; sie erzielte 124000 Mark und der Händler, der diese Statuette auf Spekulation kaufte, hofft daran noch seine 30 bis 40000 Mark zu verdienen! Ein Kenner hatte auf dasselbe Stück vor wenigen Monaten 2500 Mark geboten.

Aus **Paris** erfährt die »Vossische Zeitung« folgende Preise einer jüngsten *Versteigerung*. Die Versteigerung der Strauss'schen Sammlung neuerer Gemälde brachte 488000 Fr. für 86 Nummern, unter denen viele minderwertige, obwohl von bekannten Meistern. Auch stellten sich gegen frühere Versteigerungen namhafte Preisschwankungen heraus. Von den Boudin'schen Bildern, welche seit einigen Jahren so gesucht sind, brachte eins 5100, das andere 5600 Fr., die übrigen alle viel weniger. Das Kind mit dem Hund von Carrière brachte 24100 (gegen 13000 bei der Blot'schen Versteigerung); Corot, Rebekka am Brunnen 9000 und Dorfweg 9800 (früher 15000). Daumier, die Kupferstich-Liebhaber, 25000; Jongkind: Mündung des Merweede 10900; Eisläufer 18000; Mühle 8100; Hafen von Rotterdam 13000; vier andere Bilder zu viel geringeren Preisen bis herab zu 420. Monet: weissgekleidete junge Frau 10800; Eisgang 25100; Argenteuil 10900; Tannen am Kap d'Antibes 20000; Park bei Pourville 24000 (früher 7200). Renoir: Pensée 23500 (22100 auf der Doria'schen Versteigerung). Ricard: Frauenbildnis 10100; Sisley: Rauhreif 15100 (Versteigerung Doria 9000); Hafen bei Moret 10100; Port Marly bei der Überschwemmung 13000; Frühreif 9300; Wiese 8000 (gegen 6000); Überschwemmung 8900; Saint-Cloud 8500; Hampton-Court 8700; Whistler, das Kind 14500 Fr. — Eine 48 Nummern zählende Sammlung brachte 186560 Fr. Davon Boudin: Hafen von Bordeaux 12100, Antibes 3640 (vor einigen Jahren 8000); Courbet, die Woge 6100; Henner: Fabiola 9150; Nymphe 8800; Roybet: Freier 8500; Gesangstunde 10600; Ziem: Konstantinopel 8000; Kanal in Venedig 13500. — In Marseille brachte die Arnavonsche-Versteigerung kleiner Kunstsachen 130556 Fr. Es befanden sich darunter eine grössere Zahl alter Porzellane aus Moustiers, wovon ein Flachbild der heiligen Jungfrau 1550; ein anderes mit dem heiligen Josef 1500; langes Becken mit Löwenköpfen 1900; flache Schüssel mit einer Jagd 1200; zwei runde Schüsseln mit Jagden 1050 und 1250; Wasserbecken nebst Kanne, reich verziert, 3300; langrunde bunte Zuckerschale mit Deckel 2500 Fr. (Porzellan) Alt-Marseille, Wasserkanne mit Becken, Ludwig XV. 5500; Napf mit Ohren 3200; Vase mit Landschaften 3600; Henkelnapf 1700; sechs Teller 2500; Altmeissen: lange Suppenschüssel 1100; Theegeschirr für eine Person 980; zwei kleine Gruppen 1600; zwei kleine Figuren 1480; feine Tasse, Alt-Sèvres 800; hoher Napf, Frankenthal, 510; alte Zuckerschale aus Tournay 930. Drei Brüsseler Wirkbilder, Frühling, Herbst und Winter, 20000 Fr. —

Amsterdam. Auf der Auktion der Gemäldesammlungen Raedt van Oldenbarnevelt & Hoekwater wurden u. a. folgende Preise bezahlt: Aert Aertsen, Landschaft 330 Frcs.; Corn. Bega, Dorflandschaft 950; derselbe, Wirtshausscene 365; Gerrit Berckheyden, Der Dam in Amsterdam 800; Camerarius, Bildnis eines Offiziers 330; Pieter Claesz, zwei Stillleben 350 und 1050; Kopie nach Pieter Claesz, Stillleben 330; P. Codde, Der Maler in seiner Werkstatt 360; derselbe, Liebespaar 1675; A. Cuyp, Bildnis des Herrn v. Zuylen in Jägeranzug 450; Jac. Gz. Cuyp, Familienbildnis 2150; derselbe, Bildnis 300; Jac. Delff, Damenbildnis 370, und Edelmann 1000; Gerard Dou, Rembrandt's Vater als Mönch 950; J. Droochsloot, Schlittschuhläufer 390; J. Duck, Triktrakspieler 330.

Bilderpreise. Die Versteigerung der Sammlung des Herrn A. B. Goldschmidt ergab für 140 Ölgemälde 59260 M. W. v. Diez »Die Rast« erzielte 2900 M.; Burger's Mainlandschaft 2500 M.; Thoma, Weidelandschaft 1450 M.; Jakob Maurer, Blick auf Cronberg 1260 M.; Charles Jacque, Wiesenlandschaft 1080 M.; A. Lier, Ernte 1050 M.; A. von Pettenkofen, Der Spion 800 M.; C. Spitzweg, In Friedenszeiten 770 M. Zwei andere Bilder desselben Malers brachten 750 und 600 M. In *Paris* wurden laut Frankfurter Zeitung vom 11. April am 9. April in der Galerie Georges

Petit für alte holländische und vlämische Gemälde folgende Preise erzielt: Ravesteyn, Damenbildnis 13100 Fr., andere Bildnisse desselben Meisters 12000 bis 8000, Mierevelt, Porträt 8000, Ruysdael (welcher?), Bach 5000, Ketel, Frauenbildnis 14800, Flinck, Manasse Ben Israels 27000, dessen Frau 12200, ein anderes Frauenbildnis (Saskia?) 18500, Crayer, Selbstbildnis 6000, Santvoort, Holländerin 7000, Moorelse, Edeldame 7100, Frans Hals, Musikant 35000 Franken. — In *New York* brachte laut Nr. 97 der Frankfurter Zeitung Rubens' hl. Familie 50000 Dollars (Käufer G. P. Blow), Jules Breton's Mohnernte 36500, Tizian's Porträt des Ant. Grimani 13000, Troyon, Landschaft 16500, Rembrandt, Porträt eines alten Mannes 16000, Meissonier, Der Philosoph 8300, Daubigny, Der Sommer 6600, Corot, Allee 6950 Dollars. G. Max, Mädchenkopf wurde mit 750 Dollars bezahlt, Defregger, Liebeswerben mit 1200, Knaus, Zigeunermutter mit 7200, Lenbach, Skizze zu einem Bilde Leo's XIII. mit 600, A. Achenbach, Flusslandschaft 1450 Dollars.

Pierpont Morgan soll wieder mal einen kleinen Ankauf gemacht haben, nämlich die in Dresden bestehende Bronze- und Silbersammlung des Herrn Gutmann — doch handelt es sich bloss um eine Bagatelle, da er nur ungefähr 2 Millionen Mark dafür zahlte.

Kupferstich-Auktion in München. Am 2. und 3. Juli versteigert der Antiquar J. Halle eine besonders auf dem Gebiete der englischen Schabkunst und Sportblätter sehr reiche Sammlung; der mit vielen Bildern geschmückte Katalog weist 425 Nummern auf.

VERMISCHTES

Rom. *Villa Borghese.* In nächster Zeit wird das Terrain der Villa Borghese öffentlich versteigert und vom Staat erworben werden. Grosse Pläne werden bereits entworfen für die Systemation des neuen Stadtparkes, mit dem alle Ländereien an der Via Flaminia bis zum Tiber verbunden werden sollen. Wird es auch gelingen, Pincio und Villa Borghese zu vereinigen, so wird Rom sich rühmen können, den herrlichsten Stadtpark Europas zu besitzen. *E. St.*

Raphael Schuster-Woldan hat soeben ein grosses Deckengemälde für den Sitzungssaal des Bundesrats im Reichstagsgebäude fertig gestellt, das im Juli nach Berlin übergeführt werden soll. Bei dem ausgezeichneten dekorativen Talent des Künstlers sieht man hier dem Werk erwartungsvoll entgegen.

Ein Konservator der Kunstdenkmäler von Berlin wird in den beteiligten Kreisen wiederholt und nachdrücklich verlangt. Der Staat hat sich sogar schon bereit erklärt, einen Zuschuss für einen solchen Beamten zu leisten, der Magistrat hat aber leider die Angelegenheit vorläufig abgelehnt.

In Florenz hat kürzlich die längst erhoffte festere Begründung des *kunsthistorischen Institutes* stattgefunden, nachdem jahrelange vorbereitende Thätigkeit vorausgegangen war. Die Möglichkeit dazu wurde durch das Vertrauen geschaffen, welches das Reich dem jungen Unternehmen angedeihen lässt, und das sich in der Einstellung eines Postens in den laufenden Etat des Jahres ausspricht. Zur konstituierenden Sitzung des Vereins, dem die Erhaltung des Institutes obliegt, kamen zu Pfingsten einige der Vorstandsmitglieder weit herbeigereist, Geheimer Rat Wach aus Leipzig, der seit dem Tode von F. X. Kraus die Geschäfte des Vorsitzenden führte, der Direktor der Pinakothek Geheimrat von Reber aus München, der bayrische Gesandte Freiherr von Tucher und Professor Freiherr von Hertling aus Rom, während andere Vorstandsmitglieder, Freiherr von Stumm, Dr. von Fabriczy, Herr von Marcuard und Professor Brockhaus sie an Ort und Stelle erwarteten. Unter dem neuen Vorsitz unseres früheren Botschafters in Madrid, des im Winter in Florenz sich aufhaltenden Freiherrn von Stumm, sehen Verein und Institut gedeihlichster Zukunft entgegen. Direktor des Instituts ist wie bisher Professor Brockhaus aus Leipzig. Auf der neu gewonnenen Grundlage wird nun möglich sein, mehr zu leisten, die Kunstforschung an dem wichtigsten Centrum der Renaissancekunst stärker zu fördern und auch kunstfreundlichen Besuchern aus weiteren Kreisen mehr an Litteratur und Abbildungen zur Verfügung zu stellen als bisher. Während der Sommermonate bleibt das Institut geschlossen, von Ende September wird es von neuem denen, die es benutzen wollen, offen stehen.

Simson und Delila. Unter den neuen Bildern dieses Jahres hat keines soviel auseinander strebende Urteile erfahren, als Liebermann's Simson; insonderheit ist die Art, wie die ganze Mythe erfasst ist, vielfach als Ärgernis erregend verschrieen worden. Um so frappanter wirkt deshalb ein Fund, den einer unserer Leser neulich gemacht und den er uns freundlichst zur Verfügung gestellt hat: nämlich *Goethe* hat sich anscheinend mit dem Gedanken getragen, die Erzählung von Simson und Delila in irgend einer Form zu verwerten; darauf bezieht sich folgende Briefstelle, die Goethe am 19. Mai 1812 an Zelter geschrieben hat: »Die alte (Simson-) Mythe ist eine der ungeheuersten. Eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt; die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich bei wiederholtem Verrat sich jedesmal in Gefahr weiss; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt, der mächtige Begriff, den man sich von der übermässigen Prästanz dieses riesenhaften Weibes machen muss, das im stande ist, einen solchen Bullen zu fesseln.« Glaubt man nicht, eine Beschreibung des Liebermann'schen Bildes zu lesen? Also wieder einmal: Goethe und kein Ende.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 30. 26. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

OTTO ECKMANN

Von Walter Leistikow

Eckmann's Tod hat eine tiefe Lücke gerissen. Zu dem Mitgefühl, das uns alle, die wir ihn jahrelang mit unerhörter Energie gegen das schleichende Übel, das ihn doch schliesslich unterbekommen musste, kämpfen sahen, kommt die Erkenntnis, hier ging ein Mann von uns, der uns viel gegeben hat, von dem wir mehr noch erwarten durften.

Seine Werke werden durchforscht, geordnet, zusammengesucht und aneinander gestellt werden, und man wird staunen über diese Kraft, die eine so gewaltige Summe von Arbeit in kurzen Jahren bewältigen konnte.

Und merkwürdig, er, der ein Moderner, das heisst ein Neuer, Erneuerer war, wird heute nicht am wenigsten betrauert von Leuten, die mit der modernen Bewegung kaum oder wenig Fühlung haben. Diese Thatsache giebt zu denken. Sie zeugt von der suggestiven Macht seiner Persönlichkeit, der spielend gelang — woran andere Talente so oft scheitern — sich durchzusetzen und wirksam zu werden in breiter Masse.

Und das ist es gerade, was für uns seinen Wert ausmachte, was uns seinen Verlust doppelt und dreifach fühlen lässt.

Denn die ganze moderne Bewegung wird nichts erreichen, wenn sie nicht wirksam wird in breiter Masse.

Heut gerade sind darum Kämpfer wie Eckmann notwendiger wie je. Der Widerstand gegen die Moderne wird stärker von Tag zu Tag. Neben der Flauheit, die stets zu bekämpfen war, kommt heute die bewusste und geordnete Reaktion der alten Schablone, die ihre Macht und ihren Einfluss bedroht sieht. Unterstützt noch durch das Umschlagen jener öffentlichen Meinung, die mit ihrem gewaltigen Tamtamgeschrei alles zum Himmel erhebt, was ihr eine irgend wie geartete Sensation schafft, um gleich darauf mit demselben Eifer das errichtete Piedestal zu vernichten und zu Boden zu zerren.

Dieser unglückliche Künstler, der Jahre lang so schwer leiden musste, hatte in seiner Begabung eine sonnige und heitere Art des Schaffens. Er arbeitete rasch und leicht, sicher und fast ohne Anstrengung. Er konnte spielend produzieren, wo andere sich mühen und unter Seufzen plagen. Sein Talent schien nie versagen zu können, instinktiv fand er den richtigsten und bequemsten Weg, der jedesmaligen Aufgabe Herr zu werden. Keine Technik machte ihm Schwierigkeiten, als wenn die Göttinnen sämtlicher Industriezweige an seiner Wiege gestanden, begriff und verstand er die Anforderungen aller. Es machte ihm nichts aus, ob er für Holz oder Metall, für Weberei oder Papier zu arbeiten hatte. Er traf immer mit der gleichen nie schwankenden Sicherheit für jeden Zweck das richtige Mittel. Hätte er länger gelebt, er hätte Gläser und Töpfe, Geräte und Schmucksachen mit derselben Fertigkeit und derselben Schönheit erzeugt, er konnte alles.

Andere Künstler hat es gegeben, die Stärkeres, Tieferes, innerlicher Erschautes geschaffen — Vielseitigeres, für die Bedürfnisse des Lebens Brauchbareres nicht. Ob seine Sachen nach zwanzig Jahren noch so gefallen werden, mag dahin gestellt sein, aber das ist es auch nicht, was ihn uns so wert macht, die Grösse seines Talentes war seine Anpassungsfähigkeit und seine Wirksamkeit. Wie konnte er arbeiten auch noch in den letzten Jahren, als ihn die tückische Krankheit schon so entsetzlich geschwächt hatte. Immer wieder raffte er sich auf von dem Lager, griff zu seinem Stifte, entwarf neue Zeichnungen, korrigierte und half den Arbeiten seiner Schüler. Seine Energie schien nicht zu ermüden, nicht lahm zu legen. Er schuf bis zum Tode, die Zeit war ihm so kostbar, er durfte keine Minute vergeuden — er wusste, was ihm bevorstand. So rastlos arbeitend ohne Schonung für sich, ohne Rücksicht ging er von hinnen. Noch in den letzten Stunden vom Bette aus malte er die Pracht, die Lebensfreudigkeit des Frühlings, der wie zum Hohn des Sterbenden Zimmer erhellte mit Sonne und Glanz.

Sollte je durch den Wechsel der Mode, durch die Laune des Zeitstils Eckmann's Werk vergessen und verloren gehen, das Bild dieser rastlosen Energie, dieses unermüdlichen Kämpfens und Strebens bis in den Tod wird seine Bewunderung zwingende Macht behalten. Immer wieder muss man staunen über den thätigen Geist, der über Schwäche und Krankheit triumphierend seinen Weg verfolgt und mit unbeugsamem Willen zum Ziele führt. In sich trug er die felsenfeste Über-

zeugung, die durch nichts zu erschüttern war, dass sein Wille der rechte, dass sein Glaube der seligmachende. Er wusste, dass seine Kunst die Kunst an sich war. Dieses Wissen hat noch immer Wunder gewirkt.

Das gab ihm den starken Rückhalt mit That und Wort Propaganda zu machen, mit lodernder Beredsamkeit den Zweifler, den Lauen anzueifern, anzufeuern, zu überwinden. Das war auch der Grund, weshalb er in der Polemik manchmal allzuweit ging und sich zu Angriffen hinreissen liess, die trübend und störend wirkten, Hass und Feindschaft ihm einbringen mussten. Aber das wäre nie geschehen, er hätte sich fester im Zügel gehabt, wäre er nicht durch die totbringende Krankheit Jahre lang gepeinigt, geschwächt und irritiert worden.

Ein unermüdlicher Arbeiter lebte er nur seinem Werk. Sein Ehrgeiz aber begnügte sich nicht bekannt und bewundert zu werden, er war von jenem Ehrgeiz ergriffen, der von der rechten Art ist. Er arbeitete für sich und an sich. Nie zufrieden innerlich, suchte er sein Können zu höhen, seine Kunst künstlerischer zu gestalten. Auch darum ist es ein Jammer, dass sein Wirken so früh beendet sein musste! Manch feines Ding hätte er noch ersonnen, manch köstliche Sache erfunden.

Bei all den kunstgewerblichen Bestrebungen, denen er seine Kraft lieh, kam sein schöner Farbensinn zur richtigen Wirkung. Sein Gefühl für delikate koloristische Schönheiten war ausserordentlich sicher und stets geschmackvoll. Zart, fein, feminin vielleicht — ich will nicht sagen schwächlich — aber von grossem Reiz sind seine Tonstimmungen. Mit ihrer einschmeichelnden Schönheit haben sie gewiss das meiste dazu beigetragen, ihren Schöpfer so ausserordentlich schnell hier in Berlin festen Fuss fassen zu lassen und in wenigen Jahren den Fremden, dem man ängstlich und misstrauisch entgegensah, weil er ja die Moderne vertrat, zu dem Liebling und Freunde aller zu machen, die Sinn und Augen für Kunst und Kunstgewerbe offen hatten.

Mir liegt es fern, das Werk Otto Eckmann's kritisch beleuchten zu wollen — dafür giebt es berufenere Federn, die ihm gerecht werden. Für mich kann es sich nur darum handeln, einem Freunde, einem Mitstrebenden ein Lebewohl zuzurufen, das Bild seiner Persönlichkeit und seines Wirkens noch einmal zu schauen mit der vollen Klarheit, die mich so oft früher erfreute. Ich weiss wie heute den goldigen Oktobermorgen, an dem ich ihn zum erstenmal traf nach seiner Berufung an das hiesige Kunstgewerbemuseum. Es war in der Tiergartenstrasse, er auf dem Wege zu seiner Schule, ich auf dem Wege zu meiner Schule, die mich hinaus in den Grunewald führte. Wir waren wohl in früheren Jahren einander ab und zu begegnet, aber so flüchtig und oberflächlich wie es ja meist geht im Leben. Nun sah ich ihn plötzlich wieder und einer warmen Blutwelle gleich schoss mir starkes wohliges Gefühl wahrer Freundschaft ins Herz für diesen Mann, von dem ich wusste, dass er für Berlin, für unser künstlerisches Leben hier von lebendigster Bedeutung werden musste. Wir gingen lange Zeit nebeneinander in dem raschelnden Laube, das rot und gelb unseren Weg säumte. Von diesem und jenem sprachen wir zusammen und ich sah, dass er schon damals im Anfange eine Sicherheit und einen ruhigen Glauben hatte, der keine Schwierigkeiten sah und keine gelten lassen konnte.

Immer noch sehe ich ihn von mir gehen, als wir uns endlich getrennt hatten, rank und schlank, mit leichten Schritten, erhobenen Hauptes, umspielt von der Sonne, die siegreich die letzten Herbstnebel zerteilte. Wie eine goldige Aureole lag ihm um Kopf und Schultern das warme Licht. Er schritt dahin wie ein Sieger voller Pläne und Hoffnungen. Dieser Sieger ist er geblieben bis zuletzt. Mit diesem Siegeslächeln hat er aus dem Fenster seines Krankenzimmers den Frühling meistern wollen, der ihn lockte und lockte. Bis zuletzt. Bis der grössere Sieger leise und lind ihm den Pinsel entwand, bis seine Augen sich schlossen, die nie müden, rastlosen Hände die Ruhe fanden, die sie im Leben nicht gekannt.

DIE BRANDENBURG-KAPELLE IN DER KIRCHE MARIA DELL' ANIMA ZU ROM

Die kunstgeschichtliche Forschung, auch die deutsche, ist bisher an der Nationalkirche der Deutschen in Rom, an Sa. Maria dell' Anima, fast ganz vorübergegangen. Nur ihre Baugeschichte und Baubeschreibung hat durch den kaiserlichen Konservator Joh. Graus [1]) eine gedrängte Behandlung gefunden, und neuerdings haben »Mitteilungen aus dem Archiv des deutschen Nationalhospizes« von F. Nagl und A. Lang, Rom 1899 (12. Supplementheft der römischen Quartalsschrift) wertvolles baugeschichtliches Material dargereicht. Nach den Baubeschlüssen vom 24. und 25. September 1499 sollte die Kirche auch baulich einen nationalen Charakter tragen, ein »opus laudabile Alemannico more compositum« darstellen, was denn auch unter Überwindung mancher Schwierigkeiten, welche die Form des Bauplatzes bot, durch den Bau einer dreischiffigen Hallenkirche mit acht Kapellen und sehr langem schmalen Chor geschehen ist. Für den Mauerbau sollten lombardische Maurer gewonnen werden. Für die umfangreichen Steinmetzarbeiten, namentlich die Peperinsäulen des Schiffes und den Chor- und Kapellenschmuck, wurde dem bekannten Ceremonienmeister dreier Päpste, Johannes Burchard aus Strassburg i. E., im Hinblick auf seine Beziehungen zu Deutschland aufgegeben, für einen Steinmetzmeister (magister) und sieben Steinmetzen (laboratori) aus Deutschland zu sorgen. Die Frage nach dem Baumeister des grossräumigen Inneren, der würdigen vornehm wirkenden Fassade, des zierlichen Glockenturms bleibt aber auch heute noch unbeantwortet, wir sind auch heute noch auf die dürftige Notiz Vasari's in

1) Sa. Maria dell' Anima, die Kirche des deutschen Hospizes in Rom. Separatabdruck aus dem »Grazer Kirchenschmuck«. Rom 1881. Verlag des Direktoriums der Anima.

seinem Leben Bramante's angewiesen, der grosse Urbinate habe an den Beratungen über den Bau teilgenommen, der Bau selbst sei dann einem Deutschen übertragen worden.

Einem anderen kunstgeschichtlichen Rätsel der Kirche ist noch niemand näher getreten: es erscheint das um so wunderbarer, als es sich um die Hauskapelle eines deutschen Fürstenhauses auf römischem Boden handelt. Die letzte, leider sehr schlecht belichtete Kapelle des linken Seitenschiffes wird von der Überlieferung, so auch z. B. von Gregorovius, als die Hauskapelle des Kurhauses Brandenburg bezeichnet. Das brandenburgische Wappen, das in ihr fünfmal, dreimal in der Höhe des Wölbungsansatzes und zweimal an den Basen der den Altar einfassenden Säulen angebracht ist, lässt erkennen, dass diese Überlieferung begründet ist. Das über dem Mittelfresko angebrachte Wappen zeigt im Herzschild die Wappen von Mainz, Halberstadt und Magdeburg, es ist also dasjenige Albrecht's von Brandenburg. Der 1490 geborene zweite Sohn des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg war 1513 bereits Erzbischof und Administrator von Halberstadt und Magdeburg, 1514 wurde er der Nachfolger des Mainzer Erzbischofs Ernst von Sachsen, und am 24. März 1518 gab dann die Verleihung des Kardinalshutes durch Leo X. dieser glänzenden kirchlichen Laufbahn in jungen Jahren den Abschluss. Insofern stellt die Jahreszahl 1515, welche das erwähnte Kardinalswappen Albrecht's in besonderem unter dem Wappen angebrachten Schildchen und in eigenartiger Anordnung der einzelnen Zahlen

M D
X II
III

begleitet, einen Anachronismus dar. Eine Erklärung desselben hönnte vielleicht in der Richtung versucht werden, dass der Kardinalshut dem Wappen erst später hinzugefügt ist, und dass die Kapelle, 1515 bald nach Fertigstellung der Kirche[1]) eingerichtet, den Dank des Kurhauses für die Übertragung der Mainzer Kurwürde an den erst vierundzwanzigjährigen Brandenburger dargestellt hätte. Ohne Rom jemals betreten und seine Kardinalstitelkirchen, erst S. Chrysogono, dann Pietro in vincoli, jemals gesehen zu haben, stand Albrecht dauernd in enger Verbindung mit der Kurie und namentlich mit seinem Gönner Leo X. Den letzten Renaissancepapst nahm er sich in Bezug auf Pflege von Kunst und Wissenschaft, als belebenden Mittelpunkt eines schöngeistigen Hofes zum Muster, der Erbauer der Stiftskirche in Halle mit ihren von Dürer uns geschilderten Kunstschätzen, der Bereicherer des Doms von Mainz war nicht nur wie einzelne andere deutsche Fürsten jener Zeit Kunstenthusiast, er war auch thätiger Kunstförderer. Als solcher tritt er auch in der Brandenburgkapelle in der Anima auf. Zweifellos ist er der Auftraggeber des Altartafelbildes, einer Darstellung der Kreuzabnahme: denn rechts unten im Bilde erscheint ein kniender Kardinal vollen und rundlichen Gesichtes, Albrecht selbst, wie wir ihn aus den beiden bekannten Dürer'schen Darstellungen kennen. Dem kunstsinnigen Fürsten, dem Luther vorwirft, dass er sein Geld »nach Rom mit Prangen verschleudert« habe, möchte man aber auch den umfassenden Auftrag der Freskenausschmückung der Kapelle zuweisen. Ihr Schöpfer, zugleich der des Altarbildes, der von 1510 bis 1563 lebende Francesco Rossi, erfreute sich in Rom der Gunst einflussreicher und vornehmer Kreise, der Farnese, Altoviti, Salviati und anderer; nach der letztgenannten ihn besonders fördernden Familie erhielt er sogar den Beinamen de' Salviati. Er malte um 1535 in Rom auch für Karl V. So würde es sich erklären, dass er auch dem Brandenburger Kirchenfürsten empfohlen wurde. Namentlich die Heiligengestalten der Seitenwände der Kapelle passen sich nach ihren Persönlichkeiten und ihrer Darstellung durchaus dem kunstsinnigen fürstlichen Besteller an. Wir finden links unten den Karmelitermönch Albertus zwischen den allegorischen Gestalten der Logik und Klugheit, darüber den ritterlichen Georg als antiken Krieger gewandet, rechts unten Johannes, der einem entblössten Armen Almosen spendet, mit einer Caritas, darüber den Diakon Stephanus: nicht nur der in der Kunst selten dargestellte hl. Albertus deutet auf den Kardinal hin, auch den hl. Stephanus verehrte er besonders, und sein Testament sieht besondere Messen für ihn vor. St. Johannes endlich könnte auf seinen Vater den Kurfürsten hinweisen.

Solche Erwägungen würden in Verbindung mit den Wappen und der Figur des Kardinals im Altarbild als genügend erscheinen, um ihn als Auftraggeber auch der Fresken hinzustellen. Nun aber nennt uns Vasari im Leben Francesco Rossi's als den Auftraggeber dieses seinen intimen Freundes, dem seine Feder in erster Linie zu seiner Berühmtheit verholfen hat, einen deutschen Kaufmann. Und wirklich finden wir denn auch unter den geschilderten Heiligengestalten an den Seitenwänden die hier wiedergegebenen Medaillonbildnisse von zwei reich aber bürgerlich gekleideten Persönlichkeiten (s. d. Abb). Besitzen wir in ihnen vielleicht die Darstellung von Mitgliedern der vornehmsten deutsch-römischen Kaufmannsfamilie jener Zeit, der Fugger, waren sie dem »geldkitzigen (d. h. gierigen) und üppigen« Kardinal vielleicht bei der Ausschmückung der Kapelle finanziell zu Hilfe gekommen, hatten sie sich damit das Recht erworben, in der mit seinem Wappen und Porträt geschmückten, nach seiner Angabe ausgemalten Kapelle im Bilde zu erscheinen? oder hat die Familie Fugger, auf ihre stete enge Verbindung mit der Kurie und mit der Stiftung und Kirche der Anima fussend, später von dieser Kapelle Besitz ergriffen?

Die eine wie die andere Annahme würde es erklären,

1) Die Weihe der Kirche fand 1511 statt, die Fassade aber war laut Inschrift an ihr erst 1514 fertig. Dem königlichen Staatsarchiv Magdeburg verdanke ich den schätzenswerten Hinweis, dass 1513 eine Gesandtschaft des Erzbischofs Ernst nach Rom ging und vom Papste besondere Vergünstigungen erwirkte. So wäre auch möglich, dass schon Ernst die Absicht des Kapellenbaues gehabt hätte, um der Kurie seinen Dank abzutragen, dass aber erst Albrecht sie ausgeführt hätte.

dass in Bezug auf Stil und Auffassung der oberen und unteren Freskenhälften der Seitenwände ein gewisser Gegensatz hervortritt: oben die grossartigen und heroisch angelegten Heiligengestalten mit reichem allegorischen und mythologischen Beiwerk, unten zwischen leichter pompejanischer Architektur und begleitet von Motiven in Art der vatikanischen Loggien die etwas nüchtern wirkenden Medaillons.

Für die Bedeutung der Fugger für die Anima, das Rom des 15. und 16. Jahrhunderts, die Kurie und den Kardinal Albrecht nur wenige kurze Belege. Die Kirche besass früher eine Fuggerkapelle, ganze Generationen der Familie haben in ihr gebetet, das Bruderschaftsbuch der Animastiftung weist in einem Zeitraum von 141 Jahren nicht weniger als einundzwanzig verschiedene Fugger auf. Die Familie gehörte als erstes deutsches Handelshaus zu der alten Kategorie der »mercatores curiam romanam sequentes«. Unter dem grossen Jacob Fugger I. (1459—1525) entwickeln sich die Beziehungen der Fugger zu Italien und Rom zu ganz besonderer Blüte. Er übersiedelte selbst zur Übernahme der dortigen Filiale für einige Jahre nach der ewigen Stadt. In dem glänzenden Bankviertel der Bankiers von Florenz, Genua und Siena, in der Via del Consolato stand sein Palast. Zu dessen Ausschmückung mit mythologischen Fresken zog er den Raffaelschüler Pierino del Vaga heran, zur Ausschmückung der Kapelle in der Anima den noch grösseren Raffaelschüler Giulio Romano, der die heute den Hauptaltar schmückende heilige Familie malte. »Alles muss in Rom durch der Fugger Pannelch (Bank) entliehen, gehandelt, bestellt und zugesagt werden«, schreibt Kaiser Maximilian an seinen Rat Lichtenstein, als er bei einer schweren Erkrankung Julius II. dem abenteuerlichsten aller der phantastischen Pläne seiner Regierungszeit nachgeht, dem, Nachfolger von Julius, Papst zu werden. Die Finanzoperationen endlich, die sich zwischen der Fugger'schen Bank in Rom, Leo X. und Kardinal Albrecht wegen Bezahlung seines Bischofspalliums und Übernahme des Ablasses für den Bau der Peterskirche abwickelten, sind weltgeschichtlich entscheidend geworden: denn sie führten zum Tetzel'schen Ablasshandel und zum Anschlag der Thesen an der Schlosskirche von Wittenberg.



Maria dell' Anima, Brandenburg-Kapelle Freskoporträt der linken Wand

Nach alledem erscheint es vielleicht nicht als eine zu gewagte Hypothese, in den Medaillenporträts der Brandenburgkapelle Fugger zu sehen. Aber eine Vergleichung der fraglichen Bildnisse mit denen des bekannten Fugger-Porträtwerks (Fuggerorum et Fuggerarum etc. imagines, Augsburg 1593, spätere Ausgabe Pinacotheca Fuggerorum, Ulm 1754) lässt zwar Ähnlichkeiten zwischen Einzelnen der in ihm dargestellten Fugger mit den Animabildern auffinden, giebt aber keine Sicherheit.

Für Beiträge zur Lösung der hier behandelten Frage wäre ich ausserordentlich dankbar, da meine in Rom, Augsburg, Magdeburg, Mainz und Berlin angestellten Nachforschungen zu keinem sicheren Ergebnis geführt haben. Bis dat, qui cito dat, da eventuelle Mitteilungen noch einem grösseren im Druck befindlichen Werk zu gute kommen könnten, das die Geschichte der Deutschen in Rom behandelt.

Charlottenburg, Berlinerstr. 88a.

G. v. GRAEVENITZ.

GESELLSCHAFTEN UND INSTITUTE

Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* In der letzten Sitzung sprach Herr Dr. *Brüning* über *»Frankenthaler Porzellan«*. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wandte sich, mit vielen anderen Nachahmern des Beispiels von Meissen, auch der Strassburger Fayencefabrikant Paul Anton Hannong der Porzellanfabrikation zu. Als ihn aber bald darauf das Privileg von Sèvres zur Aufgabe des Betriebes zwang, erhielt er von Karl Theodor von der Pfalz

die Konzession zur Gründung einer Fabrik »durchsichtigen Porcelaines« in Frankenthal. Nachdem er die Fabrik 1759 seinem Sohn Joseph Adam übertragen hatte, übernahm sie 1762 der Kurfürst ganz. Direktor wurde Adam Bergdoll, früher in Höchst Former und Buchhalter; dann seit 1770 der braunschweigische Modellmeister (Fürstenberg) Simon Feylner. Bei Besetzung Frankenthals durch die Franzosen 1795 übernahm Peter van Reccum Inventar und Pachtung der Fabrik, die er 1800 nach Grünstadt verlegte. Die alte Kurfürstliche Manufaktur wieder aufleben zu lassen, konnte Kurfürst Max Joseph sich nicht entschliessen.

Als Marke tragen die Porzellane zur Zeit der Hannongs (1755—1762) den steigenden Löwen in Blau unter der Glasur, die früheren P. H. eingepresst, die späteren J. H. blau oder eingepresst. Unter dem C. T. der Kurfürstlichen Fabrik erscheinen oft die Jahreszahlen 71—78. Das mitunter zum C. T. tretende A. B. bedeutet wohl Adam Bergdoll, v. R., das selten ist, bedeutet van Reccum.

Ausgezeichnet ist die Frankenthaler Fabrik durch ihre Figuren und Gruppen, in Deutschland wird sie darin nur von Meissen übertroffen. Schon unter den Hannong hat sie tüchtige Modelleure, in der Kürfürstlichen Zeit ist der beste Bildhauer Konrad Link (1732—1802). Seit 1766 nach Mannheim versetzt, arbeitet er doch für die Manufaktur weiter. Im Schwetzinger Park giebt es Arbeiten von ihm, nach denen sich eine grosse Anzahl Figuren und Gruppen ihm zuweisen lassen; auch hat er eine der besten, die Gruppe mit den Porträtmedaillons des Kurfürstlichen Paares im germanischen Museum mit seinem Namen bezeichnet. Link's Gestalten sind lebhaft, mitunter sogar gespreizt und eckig bewegt, aber nie ohne Grazie. Muskeln und Knochenbau äussern sich ganz bestimmt, die Haare sind wulstig, die Drapierung fällt massig, oft ist am Rücken der Mantel in schrägem Zug bis über den Sockel geführt. — Wie in Höchst so zeigt auch in Frankenthal (1779—1793) Johann Peter Melchior sich natürlich und anmutig, besonders als Schilderer der Kinderwelt. Eines seiner Hauptwerke für Frankenthal ist die Gruppe der von zwei Jünglingen belauschten Schäferin im verfallenen Turm, eine von den 113 Gruppen und Figuren, die der Kurfürst dem Kardinal Antonelli mit einem Tafel- und Dessertservice zu 24 Gedecken schenkte. Für Melchior's Arbeiten hier wie in Höchst ist der grasbewachsene Sockel charakteristisch.

Von einem unbekannten besonders tüchtigen Modelleur stammt unter der grossen Masse von Arbeiten eine Reihe zierlicher 12 bis 13 cm hoher Figürchen.

Die Geschirre lehnen sich meist an Formen von Meissen und Sèvres an, Vasen und Geräte zeigen selbständigere Formen. Unter den plastischen Geschirrmustern sind Weidengeflechte und Reliefblumen die häufigsten; auch gemalte Schuppen- und Gittermuster, sowie Nachahmung von Marmor, Stoff, Holz kommt vor. Farbige Fonds, nach dem Vorbild von Sèvres, sind weniger gelungen; kupferstichfarbiger lüsterartiger Grund war besonders geschätzt. Die Malerei ist von denselben Motiven bestimmt wie in anderen Manufakturen. Gute Maler waren Bernard Magnus und J. Osterpey.



Maria dell' Anima, Brandenburg-Kapelle Freskoporträt der rechten Wand

Danach sprach Herr Professor *Alfred Gotthold Meyer* über das *Holzpferd im Salone zu Padua*. Bisher galt der hölzerne Koloss in der gesamten Forschung als ein Originalwerk Donatello's, als unmittelbare Vorstudie zum Ross des Gattamelata. Dem Vortragenden war es durch das Entgegenkommen der Paduaner Behörden möglich, das Werk genau zu untersuchen. Er fand das Lob Vasari's wegen der »Ossatura«, das ist doch wohl der Holzkonstruktion, bestätigt. Eine Eisenarmatur hält die Rippen von innen her zusammen, aussen sind sie wie Schiffrippen quer verbunden und mit unzähligen kleinen Brettchen verschalt, die eine kunstvolle Modellierung erlauben. Die Fugen und Spalten an der Oberfläche waren wahrscheinlich mit Mastix verkleidet, der durch Vergoldung den Schein des dauernden Materials erweckte.

Der Anonimo des Morelli erwähnt das Werk nicht, dagegen nennt es Vasari in beiden Ausgaben ein Werk Donatello's. Die Familie Capo di Lista, in deren Haus er es sah, hat es 1857 der Stadt geschenkt. Seit lange galt es in der kunstgeschichtlichen Litteratur als Studie zum Gattamelata, obwohl eine alte Tradition, die Milanesi in seiner Vasariausgabe anführt, ausdrücklich berichtet, es habe bei einem Festaufzug einen kolossalen Reiter getragen. Ein Gussmodell kann es nicht sein. Der Vortragende fand in Bernardin Scardeoni's Buch: De antiqui-

tate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tues, Basel 1560 — Nachricht von einem Fest, das der Paduaner Patrizier Annibale Capolisti 1466 in seiner Vaterstadt veranstaltete. Dazu habe Donatello einen hölzernen Koloss ausgeführt: »equum ex trabibus ... cui Antenoris (Paduas antiker Patron) — simulachrum insidebat«. Das Bildwerk wurde im pomphaften Zug zum Theater geführt. An der Identität ist bei der Herkunft des Rosses kaum zu zweifeln. Der Vortragende bestreitet gegen Scardeoni, Vasari, Cicognara Donatello's Autorschaft. Von einer »Studie« kann keine Rede sein, da der Gattamelata nur halb so gross ist. Da das Bronzestandbild aber bereits 1450 vollendet, 1453 aufgestellt war, so hätte Donatello 1466 — in seinem Todesjahr übrigens — sich in diesem Werk sklavisch selbst kopiert. Es ist wahrscheinlicher, dass dies durch einen Schüler oder Gehilfen geschah. Es wäre also eine dem Meister zeitlich und künstlerisch nahe stehende Replik unter der durch den vorübergehenden Zweck gerechtfertigten Vergröberung der Masse.

Darauf berichtete Herr Dr. *Max J. Friedländer* kurz über die Auktion Bardini in London und über die Ausstellungen dieses Sommers in London (Royal Academy, New Gallery und Guild Hall) und in Düsseldorf. Er wies schliesslich auf die überaus wichtige Ausstellung *altniederländischer Kunst* hin, die am 15. Juni in Brügge eröffnet werden soll und an der sich öffentliche und private Sammlungen mit ihren besten Stücken beteiligen werden.

Herr Professor *Kaemmerer* schloss die Sitzung mit dem Hinweis, dass es die letzte Sitzung vor den Sommerferien sei.

NEKROLOGE

In Dresden ist der Landschafts- und Tiermaler **Johann Siegwald Dahl** am 15. Juni infolge eines Schlaganfalls im 75. Lebensjahre gestorben. Er war der Sohn des norwegischen Landschaftsmalers Johann Christian Claussen Dahl, der im Jahre 1818 nach Dresden übersiedelte und hier nach dem Zeugnisse Ludwig Richter's so bedeutendes Aufsehen erregte. („Es war jetzt ein junger Norweger nach Dresden gekommen, welcher unter den Studierenden grosse Sensation erregte, Christian Dahl. Eine grosse norwegische Gebirgslandschaft von ihm auf der Kunstausstellung machte das ungeheuerste Aufsehen, und schwerlich kann man sich jetzt nur eine Vorstellung machen, welche Wirkung ein Werk von solch schlagender Naturwahrheit unter dem Tross der übrigen, schattenhaften, leblosen, maniervollen Gemälde hervorbrachte.") Claussen Dahl wurde Professor an der Dresdner Kunstakademie und starb hier 1857. Sein Sohn Johann Siegwald Dahl wurde am 16. August 1827 zu Dresden geboren. Er genoss zunächst den Unterricht seines Vaters und wurde später in der Tiermalerei Schüler von Wegener auf der Dresdner Akademie. Im Jahre 1851 ging er nach London, um dort die Tierbilder der berühmten Londoner zu studieren, von da nach Paris. Wiederholt hielt er sich in Norwegen, dem Heimatlande seines Vaters auf und gründlich studierte er die Natur des Landes, dem er die meisten Motive seiner zahlreichen landschaftlichen Tierbilder entnahm. Die Dresdner Galerie besitzt zwei Bilder von ihm: Der Fehlschuss 1861 und Fähre in Telemarken 1863; das Museum zu Hannover: Wilde Enten vom Fuchs überfallen. Siegwald Dahl war Ehrenmitglied der Kgl. Kunstakademie zu Dresden. Die Nationalgalerie zu Christiania liess am Sarge Dahl's durch Geh. Rat Dr. W. von Seidlitz einen Kranz niederlegen, um im Sohne, dem liebenswürdigen und vortrefflichen Tiermaler, den Vater, den Begründer der norwegischen Landschaftsmalerei, zu ehren, der überhaupt für die europäische Malerei von so grossem Einfluss gewesen sei. *m.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Wandgemälde aus dem 13. Jahrhundert hat der Maler Wennagel aus Stuttgart in der alten Johanniskirche in Bracken bei Lauffen am Neckar entdeckt. Sie fanden sich unter der Tünche des frühgotischen Chores und stellen lebensgrosse Gestalten in Aposteltracht vor. Nach allem, was man über die Qualität des Fundes hört, handelt es sich um ein Werk, das sich den besten bisher aus dieser Epoche bekannten würdig anreiht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Sammlung antiker Skulpturen bei den königlichen Museen hat kürzlich Bruchstücke einer **altattischen Grabstele** mit Darstellung einer aufrecht stehenden Frau erworben. Erhalten ist leider im wesentlichen nur der Kopf und die linke Hand, die eine Blume hielt; dies wenige aber zeigt eine besonders glückliche Erhaltung der Oberfläche, an der noch reichliche Spuren einstiger Bemalung mit roter Farbe vorhanden sind. Die ganze eigentümliche Feinheit und Frische altattischer Marmorkunst lässt sich daher an diesem Stück in einer Unmittelbarkeit erkennen wie sonst nur an sehr wenigen Bildwerken der Sammlungen ausserhalb Athens; es vertritt ungefähr dieselbe Stufe der Entwickelung der Bildhauerkunst wie die allbekannte Aristionstele, übertrifft diese aber entschieden in der liebevollen Durcharbeitung der Formen — damit dürfte die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Neuerwerbung genügend gekennzeichnet sein. *W—d.*

Dresden. Im sächsischen Landtage hatte, wie mitgeteilt, Geh. Regierungsrat Dr. v. Seidlitz, der vortragende Rat für die kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, erklärt, die Galerieverwaltung sei durchaus bereit, Gemälde aus der Galerie an die sächsischen Provinzstädte abzugeben, indes es sei noch aus keiner Stadt dieser Wunsch überhaupt laut geworden. Nunmehr haben zahlreiche sächsische Städte diesen Wunsch geäussert. Die Galerieverwaltung hat demgemäss einen Plan ausgearbeitet, nach dem eine Anzahl von Gemälden an die einzelnen Städte abgegeben werden. Dazu sind zunächst diejenigen alten Bilder ausgewählt worden, die bisher in den Räumen des Pavillons R S hingen und diejenigen Bilder aus dem 17. Jahrhundert, die im Kommissionszimmer der Galerie untergebracht waren. Alle drei Räume der Galerie waren dem Publikum unzugänglich. Es kommen zum Teil Städte in Betracht, welche die Bilder in schon vorhandenen oder neu zu gründenden Museen unterbringen wollen, wie Grimma, Chemnitz, Plauen i. V., Freiberg, zum Teil Städte, welche die Gemälde in dekorativer Weise in Rathäusern, Schulen u. s. w. unterbringen wollen, wie z. B. Wehlen, Ölsnitz, Frankenberg, Dresden (Dreikönigsschule, Realgymnasium). Selbstverständlich ist die Zahl der Bilder je nach dem Zweck, den sie erfüllen sollen, sehr verschieden. So erhält Wehlen 2, Plauen i. V. 23. Die in Betracht kommenden Städte haben sich mit dem Verteilungsplan und den Bildern durchaus einverstanden erklärt. Das Vorgehen der Galerieverwaltung ist hocherfreulich und darf wohl der allgemeinen Zustimmung aller Freunde der ästhetischen Erziehung gewiss sein, denn in erster Linie handelt es sich natürlich darum, überhaupt Freude an der Kunst und Interesse dafür zu verbreiten, und dazu ist das Vorgehen der Galerieverwaltung wohl geeignet. *m.*

Die kunsthistorische Ausstellung in Brügge ist am 15. Juni eröffnet worden. Abgesehen von den kunst-

gewerblichen Schätzen zeigt die Ausstellung 300 altniederländische Bilder, aus den grössten Museen und Sammlungen herbeigetragen. Wir behalten uns vor, über diese bedeutende Schau noch eingehendere Mitteilungen eines Sachverständigen zu bringen.

DENKMÄLER

Ein Amerlingdenkmal für den 1887 hochbetagt verstorbenen Lieblingsporträtisten des österreichischen Kaiserhauses, wird jetzt im Wiener Stadtparke als drittes neben den Denkmälern von Makart und Schindler aufgestellt, und zwar in Form einer Marmorherme, die Professor Benk geschaffen hat.

WETTBEWERBE

Ein Wettbewerb um künstlerische Aushängeschilder ist auf Anregung des Malers Detaille in Paris in Scene gesetzt worden. Es sollen wirklich neue Typen geschaffen und nicht Entwürfe, sondern nur fertige Schilder eingereicht werden. Der erste Preis beträgt 2000 Francs.

VOM KUNSTMARKT

Über den Verkauf der Sammlung des Don Marcello Massarenti gehen uns soeben genauere Daten aus Rom zu: Die Sammlung ist in der That vor etwa einem Monat verkauft worden und zwar um den Preis von 2500000 Francs. Als Käufer wird ein Amerikaner Walters, angeblich in Chicago, genannt. In den Kauf ist nicht nur die famose »Galerie«, sondern es sind darin auch die Antiquitäten aller Art eingeschlossen, Sarkophage, geringe grosse und kleine Antiken, allerlei Kleinkunst u. s. w. Es ist darunter vielleicht nicht so viel Falsches wie unter den Bildern, aber auch sehr wenig Gutes. Die italienische Regierung hat den Permess gegeben unter der Bedingung, sich eine Anzahl Stücke aus der Sammlung kostenlos auszuwählen. Was mag da für den armen reichen Mann in Chicago noch übrig geblieben sein! Als Ausfuhrsteuer hat die italienische Regierung ausserdem noch 80000 Francs einkassiert, die natürlich auch wieder der Käufer zahlt. Über die Qualität der Galerie des Don Marcello, wie der aus manchen Gründen in Rom sehr bekannte Besitzer dort kurzweg genannt wird, hat sich einer unserer Korrespondenten ja schon in der vorigen Nummer ausgesprochen; sie enthält mehrere hundert Bilder, darunter sogar ein wirklich gutes Bild — vorausgesetzt, dass es nicht schon vorher verkauft oder beiseite geschafft worden ist, eine Madonna von Carlo Crivelli. Diese ist zwar kein hervorragendes aber ein echtes, gutes Werk des Meisters und mag jetzt 40 oder 50000 Lire werth sein. Daneben hat Don Marcello, während er als Geistlicher in den Marken lebte, noch einige mittelgute Bilder vom Ende des 13. und aus dem 14. Jahrhundert sowie ein paar mittelmässige Quattrocentobilder zusammengebracht, auch diese freilich meist nicht von bestimmten Meistern, aber doch typische Werke der umbrischen Schule. Sie mögen zusammen etwa 20 oder 30000 Lire wert sein. Will oder kann man dann noch jenen schlechten Kopien oder ganz kunstlosen Arbeiten überhaupt einen Preis beilegen, so mag die ganze »Galerie« des Don Marcello heute den Wert von nahezu hunderttausend Francs haben, namentlich »für einen Amerikaner«. Aber welcher »deutsche Kunstgelehrte« hat die Stirn gehabt oder hat so wenig Kenntnis von seinem Fach, dass er diese »Galerie« um drei oder gar um fünf Millionen, also um das Dreissig- oder Fünfzigfache ihres Wertes dem Herrn Walters in Chicago zum Kauf empfehlen — ja so warm empfehlen konnte, dass dieser sie unbesehen kaufte? Der Name dieses »Gelehrten« wird bisher nicht genannt; hoffen wir, dass er sich als einer jener internationalen »Kunstkenner« entpuppen wird, auf die wir Deutsche keinen Anspruch mehr zu erheben brauchen. Jedenfalls verdient die Art, wie diese Sucht der jüngsten amerikanischen Milliardäre, von sich reden zu machen, in solcher Weise von europäischen Kunsthändlern und Kunst-»Gelehrten« ausgenutzt wird, als das gegeisselt zu werden, was sie ist: als eine der mannigfachen Äusserungen jenes schamlosen Industrierittertums, das im modernen Leben immer weiter um sich greift und alle Kreise der Gesellschaft zu infizieren droht.

VERMISCHTES

Ein Klosterschatz. Der »Frankfurter Zeitung« wird aus Lüneburg folgendes berichtet: Das nahe der Stadt Lüneburg gelegene uralte frühere Nonnenkloster, jetzt adelige Damenkloster Lüne hat gegenwärtig ausnahmsweise seine reiche Sammlung von Stickereien und Geweben, die an Alter, Kunstwert und Schönheit kaum ihresgleichen finden, für kurze Zeit zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Unter der Sammlung befinden sich folgende Stücke; Ein farbenprächtiger Teppich aus dem Jahre 1500, der in sieben Reihen 35 Rundbilder von je 58 cm Durchmesser enthält. Im mittleren Medaillon ist die Geburt Christi dargestellt, in den vier Ecken finden sich die Evangelistenzeichen, die übrigen Rundbilder enthalten Figuren in sitzender Stellung mit prophetischen Aussprüchen als Randschriften, die Zwischenräume werden durch mancherlei Ornamentwerk ausgefüllt. Im schroffen Gegensatz zum ernsten Inhalt der Rundbilder steht die Teppichumrandung mit Darstellungen aus der Tierfabel: Der Fuchs predigt den Gänsen, aus deren Schnabel ein mit »tat. tat.« beschriebenes Spruchband hängt: der Fuchs trägt eine sich sträubende Gans fort; der Affe, die Beschäftigung der Nonnen nachahmend, versucht zu schreiben, schaut in den Spiegel; eine Katze fängt eine Maus u. s. w. Ob den Nonnen in diesen Randbildern die aus der Tierfabel zu ziehende Moral hat vorgeführt werden sollen? Ferner ein Teppich aus 1503 mit dem Stammbaum Christi; der Stammvater Isai hält den aus ihm heranwachsenden Baum, in dessen Gezweig Gruppen kleiner Figuren sitzen; der mit Fransen besetzte Rand enthält 36 kleine Darstellungen von Rankenwerk und Thüren. Drei weitere prachtvolle Teppiche aus den Jahren 1503, 1504, 1508 enthalten Darstellungen aus der Auferstehungs-Geschichte Christi. Ein Antependium ist das kostbarste aller Stücke. Es besteht aus rotem Sammet mit einem Kreuz, worauf ein Krucifixus halb erhaben in Seide gearbeitet ist; zu dessen Füssen Maria und Johannes, aus Gold und Seide hergestellt, etwas tiefer ein Geharnischter mit einer Kreuzfahne, zu beiden Seiten des Kreuzquerbalkens ein Apostel; an den Seiten des Antependiums ein breiter Streifen mit figürlichen Darstellungen, unter anderen auch die heilige Apollonia mit Zange und Backenzahn; oben ein Querstreifen von echten Perlen in Rosetten, mit Goldplättchen eingefasst. Weiter sind vorhanden Läufer mit Heiligenlegenden, Altardecken, Wand- und Altarbehänge in kostbarer Ausführung. (Plüsch auf Goldgrund, Stickerei auf Seide, Verzierungen mit Metallplättchen, Edelsteinen, Perlen u. s. w.). Daneben, wohl einzig in seiner Art, ein altes byzantinisches Gewebe in Silber auf Gold, Löwen und Greifen in kreisförmigem Rahmen darstellend, und zwei sarazenische Seidengewebe aus der Zeit der Kreuzzüge. Prozessionsfahnen, altertümlich bedruckte Leinwand, viele Stücke Seidenstoff und Seidenplüsch, eine Reihe Altardeckchen aus weissem Leinen mit verschiedenartigen Stickereien fehlen nicht. Besonders fallen die unendlich mühsamen, kunstvollen leinenen Durchbruchsarbeiten auf; so zum Beispiel eine solche mit Flechtstich, zwei Reihen Bilder enthaltend, die Scenen aus dem Leben Jesu und die zwölf Apostel darstellen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 31. 17. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1902

Es ist keine leichte Aufgabe, von der Grossen Berliner Kunstausstellung dieses Jahres ein Gesamtbild zu gewinnen, und eine noch schwierigere, in grossen Zügen eines von ihr zu zeichnen. Denn, wenn auch der Eindruck des Ganzen ein besserer ist als der völlig zerfahrene des vergangenen Jahres, wenn er wenigstens das Bestreben der Leiter erkennen lässt, Ordnung in das gewaltige Chaos zu bringen, ja, wenn auch, wenigstens in den Hauptsälen, das allgemeine Niveau ein recht hohes ist, so ragen doch auch hier aus der weiten Fläche nur wenig starke Höhen empor, auf denen der Blick ruhend verweilen kann und von denen aus eine Übersicht zu gewinnen ist. In den Nebensälen ist das freilich anders, hier findet sich ab und zu, ja sogar häufig eine blühende und grünende Oase, dafür aber ist hier auch im übrigen das, was die Oase erst möglich macht; dürre, sandige Wüste, so dass die Erhebungen meist nur relativen Wert haben.

Der Ehrensaal zunächst verdient dies Mal seinen Namen eher als sonst zuweilen. Freilich sind es nur zwei deutsche Künstler, *Passini* und *Dettmann*, die hierzu beitragen; ersterer mit zwei in seiner feinen Art durchgeführten Porträts, letzterer mit einer grosszügigen, stimmungsvollen Landschaft. Das Hauptverdienst an dem guten Eindruck gebührt aber einigen Ausländern, weniger noch *Benlliure y Gil* für seine Riesenleinwand »Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts«, obwohl dieses Gemälde durch die vollkommen gelungene Bewältigung der gewaltigen Massen, wie durch eine gewisse Erhabenheit der Empfindung hervorragt, als dem genialen Spanier *Sorolla y Bastida* für sein kraftvoll hingestrichenes Innenbild »Ausbessern der Netze«, den Italienern *Pio Joris*, der eine reichfarbige Darstellung »Gründonnerstag in Rom« gesandt hat, *Sartorelli*, dessen Abenddämmerung voll Grösse und tiefer Ruhe ist und besonders *Antonio Rizzi*, der eine ebenfalls sehr stimmungsvolle »Heimkehr am Abend« zur Schau stellt. Ihnen reiht sich der Belgier *Henry Luyten* mit zwei breit gemalten, lebensvollen Bildern würdig an, während *Karl Röchling's* unruhig wirkende, in den Tönen überaus unfeine, harte Schlachtenbilder dem guten Eindruck des Saales recht gefährlich werden.

Beherrschen die Ausländer so im ersten Saale durchaus das Feld, so treten sie in den übrigen Räumen nur ganz vereinzelt hervor. Sartorelli und Sorolla findet man dort noch einmal wieder, ausser ihnen aus Italien noch *Emilio Gola, Eduard Gelli* mit ein paar nicht üblen Porträts und einem nicht gerade bedeutenden Triptychon religiösen Inhalts, und endlich *Angelo Morbelli.* Unter den wenigen Briten verdienten *Frank Daniell* mit seinem auffallenden Bildnis »Diane« und der Schotte *Hitchcock* vor allem Erwähnung, unter den Belgiern ausser *Van der Waay*, dessen ruhiger, abgerundeter »Studienkopf« eine tüchtige Leistung ist und ausser *Karl Jacoby*, der ein vortreffliches, an frühere seiner Arbeiten erinnerndes Triptychon »Ein altes Lied« gesandt hat, vor allem *Frans Courtens* mit einer tieftönigen Nachtstimmung »Altfrauenhaus zu Schiedam«. Ganz besonders aber muss *Gari Melchers*-Paris genannt werden, der in seinem »Rotkäppchen« ein Bild voll echten Märchenzaubers geschaffen hat, voll feinster Farbenempfindung, voll Lebenswahrheit und Kraft und Schlichtheit der Ausführung.

Was aus anderen deutschen Städten gekommen ist, hebt sich nicht besonders über das, was die Berliner geschickt haben, hinaus. *Olof Jernberg* freilich und *Ludwig Dettmann*-Königsberg machen hiervon eine Ausnahme; beide haben Arbeiten geschickt, die zu den Glanzpunkten der Ausstellung gehören. *Eugen Kampf*-Düsseldorf ebenfalls. Seine beiden Landschaften sind bei weitem das Beste, was aus Düsseldorf gekommen ist, unter dem übrigen wären höchstens noch *von Wille* und allenfalls *Julius Bergmann* zu nennen. Der Saal der Frankfurter ist schrecklich langweilig, Gemälde und Plastiken wetteifern miteinander in Trockenheit, Nüchternheit und völliger Belanglosigkeit. Die Dresdner halten sich sehr zurück. *Eugen Bracht* hat nur zwei kleine aber gute Werke geschickt, *Bantzer* ein sehr tüchtiges Bauernbild, voll Bewegung und Farbe und doch voll Geschlossenheit, *Gotthard Kuehl* endlich einige seiner brillanten Interieurs und eine sonnige Scene »Vor dem Waisenhaus«.

Die Münchner *Luitpoldgruppe* bietet nicht viel Aufregendes, *Walter Firle* und *Schuster-Woldan* etwa ausgenommen, »Die Scholle« giebt kaum mehr Veranlassung zur Erörterung. *Fritz Erler's* »Einsamer Mann« hat ja seine Vorzüge, die übrigens schon bei

Gelegenheit seiner Ausstellung bei Keller & Reiner gewürdigt wurden, aber Mache ist doch viel dabei; das rote Fabeltier wirkt, je öfter man es erblickt, immer unmotivierter und lächerlicher. Das ist doch nur Effekthascherei. *Walter Georgi's* »Kartoffelernte« ist eine gute Leistung. *Sehr* hoch ragt *Hermann Hartwich* mit seinem wunderbar gemalten Ochsengespann unter den Münchnern empor. Von den Berliner Malern sei zunächst *Karl Ziegler* genannt; Ruhe und Vornehmheit des Tones sind die hervorstechendsten Eigenschaften seiner ausgezeichneten Bildnisse, zugleich aber ein wirklich grosser Zug und starke bildmässige Wirkung. *Hugo Vogel's* Porträts lassen dagegen trotz aller Vorzüge kalt; sie haben etwas Trockenes, Unmalerisches, wenn sie auch das ausserordentliche Können des Künstlers wieder deutlich beweisen. *Georg Ludwig Meyn* versteht gut und geschmackvoll zu arrangieren; aber seine Damenbildnisse lassen in Bezug auf Feinheit des Tones und tiefere Charakteristik manches zu wünschen übrig; seine Herrenporträts sind dies Mal mehr zu rühmen. Zu einem unserer besten Bildnismaler bildet sich, wie ein sehr lebensvolles, farbenfrisches grosses Damenporträt beweist, mehr und mehr *Wilhelm Müller-Schönefeld* aus, der schon vor zwei Jahren mit dem Bilde der Frau Stichling so berechtigtes Aufsehen erregte. Auch *Fritz Greve, Ernst Hildebrandt* und *Paul Narten* stellen tüchtige Bildnisse aus.

Arthur Kampf hat ein gutes Historienbild »Friedrich der Grosse nach dem siebenjährigen Kriege in der Charlottenburger Schlosskapelle« gesandt, bei dem aber doch das Inhaltliche sich allzusehr vordrängt; seine Kartons zu Wandgemälden für Aachen sind, was die Einzelgestalten angeht, mit fast Menzel'scher Meisterschaft gezeichnet, aber die Gesamtwirkung fehlt: jeder Karton besteht aus mehreren Bildern.

Unter den Landschaftern ragt wieder der »Märkische Künstlerbund« merklich hervor, die Brachtschüler *Hans Pigulla, Felix Krause, Louis Lejeune* und *Fritz Geyer,* während *Karl Kayser-Eichberg* nicht ganz so vorteilhaft wie sonst vertreten ist. Auch *Hans Licht* hat eine stimmungsvolle Landschaft gesandt, und der Nachfolger Bracht's, *Friedrich Kallmorgen,* zeigt in zwei allerdings nicht grossen Bildern sein bedeutendes Können. Auch *Hans Hermann* und *Willy Hamacher* haben treffliche Schilderungen beigesteuert.

Otto H. Engel's »Friesische Mädchen« stehen mindestens so hoch wie Dettmann's ein ganz ähnliches Motiv behandelndes Bild, als Bild steht Engel's Arbeit sogar höher. *Lippisch* bietet unter anderem einen sehr stimmungstiefen »Oktobermorgen im Spreewald« voll Frische und Empfindung, *Karl Langhammer* eine etwas schwertönige, aber eindrucksvolle »Abendstimmung«, *Oscar Frentzel* eine äusserst feine Landschaft mit treu beobachteten Kühen, *Looschen* ein farbensattes, poesievolles »Märchen«, und *Schlichting* ein sehr sonniges Strandbild, in dem das Verschäumen der gelandeten Wellen famos geschildert wird.

Ganz besonders gut steht es in der Grossen Ausstellung dies Mal mit der Plastik. Eine solche Fülle geradezu auserlesener Meisterwerke ist hier selten vereinigt gewesen. Allerdings ist das Beste fremdländischen Ursprungs. Ganz unübertreffliche Bildnisbüsten, voll sprechender Lebenswahrheit hat *Julius Lagae*-Brüssel gesandt; ganz anders geartete, aber nicht minder meisterhafte *Pietro Canonica,* dessen Damenbüste in Marmor ebenso zur Bewunderung zwingt, wie sein »Frühlingstraum« und seine übrigen Schöpfungen. Von Berliner Bildhauern hat *Wilhelm Wandschneider* ausser einer sehr fein durchgeführten weiblichen Büste eine äusserst charakteristische Skizze »Herbert Bismarck« und ein Marmorbildnis von hoher Vollendung, Professor Ahlwardt-Greifswald, ausgestellt. *Max Baumbach* schuf unter anderem eine lebensgrosse Halbfigur »Bildhauer bei der Arbeit«, *Ferdinand Hartzer* eine tüchtige Marmorbüste des Herrn von Lucanus, *Wilhelm Haverkamp* eine grosse gut komponierte Gruppe »Der barmherzige Samariter«, *Peter Breuer* eine Marmorausführung seiner bekannten Gruppe »Lasset die Kindlein zu mir kommen«.

Gerhard Janensch stellt einen kraftvollen Gladiatorkopf und den humorbeseelten, sehr lebendigen »Bläser« vom Buchholzbrunnen in Dortmund aus, *Robert Korn* eine ausserordentlich gelungene Bronze »Schimpanse«, *Josef Limburg,* der sich zur Zeit in Rom aufhält, neben einer famosen Büste einige überaus feine kleine Porträtstatuetten katholischer Geistlicher, *Alfred Raum* eine kraftstrotzende wildbewegte Gruppe »Barbarenrache«, *Karl Reinert* gute Büsten, *Heinrich Missfeld* eine Statuette »Hirt«, *Ernst Wenck* eine machtvolle Figur »Hüne«. Unter den Kleinplastiken endlich seien noch *Erich Schmidt-Kestner's* von Stimmung beseelte poesievolle Gruppe »Abschiedskuss«, *Hermann Fuchs'* gut beobachtete »Pferde auf der Fähre«, *Lewin Funcke's* sehr gut durchgeführtes in Elfenbein und Onyx gearbeitetes weibliches Figürchen, *Marcuse's* naturwahre Elefantenstatuette, *Eichler's* »Fussballspieler« und *Sigismund Wernekinck's* sehr durchgearbeitete »Europa« erwähnt. *Konstantin Starck* hat seine herrliche Statuette »Träumerei« etwas vergrössert in Marmor ausgeführt.

Die Leipziger Bildhauerei wird gut durch *Karl Seffner,* die Münchner Plastik durch *Wilhelm von Rümann* auf das Würdigste repräsentiert; seine Büste des Archäologen H. v. Brunn sowohl wie seine Marmorstatue »Mädchen« sind Schöpfungen, die sich in ihrer charakteristischen Auffassung und technisch vollendeten Durchführung dem Besten anreihen, das die Ausstellung aufzuweisen hat.

PAUL WARNCKE.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Eine Bereicherung von höchster Bedeutung hat vor kurzem die Skulpturengalerie des Vatikans erfahren. Bei Restaurationsarbeiten in der Kirche S. Lorenzo de Piscibus, genannt S. Lorenzolo, nahe beim Petersplatz wurde ein griechisches Relief gefunden, einen Athleten darstellend mit seinem Diener, der dem Herrn Schabeisen (Strigilis) und Ölflasche darbietet. Die Grabstele stammt aus dem 5. Jahrhundert und ist leider nicht unwesentlich beschädigt. Der untere Teil des Reliefs von den Knien ab ist abgeschlagen, der Diener ist fast ganz verschwun-



Die wiederentdeckte griechische Grabstele im Vatikan (Siehe nebenstehende Mitteilung)

den. Merkwürdigerweise aber ist die Stele im Cinquecento noch vollständig erhalten gewesen. Wir besitzen die Skizze derselben, von dem Franzosen Pierre Jacques ausgeführt, der das Relief in der berühmten Sammlung des Kardinal Cesi sah, wo es auch von Aldroandi beschrieben worden ist. Dass antike Kunstwerke, deren Wert und Bedeutung im Cinquecento bereits vollständig anerkannt waren, später noch zugerichtet werden konnten wie dies Relief, scheint unbegreiflich. Doch giebt es noch andere Beispiele für solchen Vandalismus im 17. und 18. Jahrhundert, wie man ja z. B. ein Relieffragment der Ara Pacis ohne weiteres für den Grabstein eines römischen Prälaten verwandt hat. Die schöne Stele ist vom Direktor der Vatikanischen Museen Arn. Galli sorgfältig gereinigt und ergänzt worden und hat rechts am Eingang zum Gabinetto delle Maschere eine würdige Aufstellung gefunden. (Abbildung nebenstehend.) *E. St.*

In der Nikolaikirche zu Guthain in Sachsen wurde am Eingange der Sakristei zufällig eine grosse Porphyrplatte gefunden, auf der ein Priester in Lebensgrösse in vollem Ornat und florentinischer Haartracht eingemeisselt ist. Die Arbeit scheint aus dem 15. Jahrhundert zu stammen; ihre Herkunft ist noch nicht aufgeklärt.

Im Dom zu Hildesheim ist ein Fund gemacht worden. In einer Seitenkapelle fand man ein altes, wahrscheinlich dem Anfang des 15. Jahrhunderts zugehöriges stark beschädigtes Fresko. Es ist etwa $1:2^1/_2$ m gross und stellt die Krönung Mariä dar.

Römische Grabfunde sind in **Wien** gemacht worden, die dem zweiten und dritten Jahrhundert angehören.

Athen. Der »Vossischen Zeitung« wird geschrieben: Bei dem Dorfe Sisklos in Thessalien wurden vor kurzem von dem Ephoros Tsuntas sehr interessante Altertümer entdeckt, die einer vorgeschichtlichen Zeit angehören. Es wurde zuerst ein Teil einer Aussenmauer freigelegt, die ein altes Gebäude von grosser Bedeutung umgiebt. Dieses Gebäude besteht aus drei Teilen: dem eigentlichen Wohnraum (Megaron), innerhalb dessen sich ein viereckiger Herd befindet und dessen Dach sich auf hölzerne Säulen stützt; ferner dem Vorraum (Prodomos) und schliesslich dem Hinterraum (Ophisthodomos). Im Megaron fanden sich vor: ein kleiner Marmorsitz, ein bleiernes Beil mit Doppelschneide, ein weiteres Beil aus Stein und einige Hirschgeweihe. Die Ausgrabungen sollen fortgesetzt werden. — Auf dem Hügel Aspis bei Argos werden seit einiger Zeit von der französischen archäologischen Schule Ausgrabungen angestellt, welche bezwecken, daselbst den Palast der alten Könige von Argos aufzudecken. Bis jetzt wurden einige Mauern mit runden und viereckigen Türmen freigelegt.

NEKROLOGE

Friedrich Wilhelm Engelhard, der Senior der deutschen Bildhauer, ist am 22. Juni in Hannover, nahezu 90 Jahre alt, gestorben. Mit ihm ist der letzte Schüler Thorwaldsen's hingegangen. Auch Schwanthaler war lange Zeit sein Lehrer. Als Hauptwerk Engelhard's gilt der Eddafries im Schlosse Marienburg bei Hannover.

Friedrich Schaarschmidt, der Konservator der Düsseldorfer Kunstakademie ist, erst 39 Jahre alt, am 13. Juni nach längerer Krankheit gestorben. Schaarschmidt gehörte zu jenen Kunstschriftstellern, die ursprünglich Maler waren und sogar die diesjährige deutschnationale Kunstausstellung zeigt noch ein farbenreiches Landschaftsbild »Capri« von ihm. Aber nicht diese Bildschöpfungen werden sein Andenken wachhalten, sondern seine kunstgeschichtlichen Arbeiten der letzten Jahre, von denen auch die »Zeitschrift für bildende Kunst« gelegentlich Proben gebracht hat. Unmittelbar vor seinem Tode ist noch ein umfängliches Buch von ihm erschienen, dem als Studienwerk noch lange hinaus Geltung beschieden sein wird, nämlich eine *Geschichte der Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrhundert,* die er im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen verfasst hat. Der reich illustrierte Band gewährt in Text und Bild eine ganz vortreffliche und belehrende Übersicht über eine Provinz der deutschen Malerei, die einst von grösstem Einflusse, dann ganz in den Hintergrund gedrängt, in unseren Tagen zu neuer Blüte erwacht ist.

Am 1. Juni verstarb in New York **Werner Böcklin,** der letzte und älteste Bruder Arnold Böcklin's, und in Leipzig im Juni der Schriftsteller **Hans Merian,** der auch über bildende Kunst mancherlei von ungewöhnlichem Verständnis und Feingefühl Zeugendes geschrieben hat; Max Klinger widmet ihm in der »Zukunft« einen bedeutsamen Nachruf.

PERSONALIEN

Ludwig Passini, der durch die Anmut und ausgezeichnete künstlerische Qualität seiner Bilder berühmte Aquarellist, feierte am 9. Juli in Berlin seinen siebzigsten Geburtstag und einen Tag vorher beging **Friedrich Kaulbach** in Hannover das Fest des achtzigsten Geburtstages; er ist der Vetter von Wilhelm und der Vater von Fr. August von Kaulbach und hat sich als Geschichtsmaler grossen Formates Ruhm und Ankennung erworben.

Patriz Huber, dessen Leistungen auf der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie seligen Angedenkens sich als besonders solid und praktisch brauchbar bemerklich machten, teilt uns mit, dass er seinen ständigen Wohnsitz in Berlin nimmt.

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau ist verschiedenes Neues zu berichten. Es ist bekannt, dass im Vorstand des Meissner Dombauvereins einzig und allein Cornelius Gurlitt immer von neuem gegen die Ausführung des von uns zur Genüge gekennzeichneten Schäfer'schen Entwurfes für den Aufbau der Westtürme gesprochen hat. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen Gurlitt und den übrigen Mitgliedern des Dombauvereinsvorstandes haben jetzt zum Austritt Gurlitt's aus diesem geführt. Das ist natürlich im höchten Grade bedauerlich, denn der Vorstand hat dadurch den besten Kenner der sächsischen Kunstgeschichte verloren. Dies geschah in einer Sitzung am 9. Juli. Aus der vorangehenden Sitzung am 20. Juni veröffentlicht Gurlitt folgende interessante und lehrreiche Mitteilung: Geh. Baurat Temper, der mit der technischen Untersuchung des alten Mauerwerkes und seiner Tragfähigkeit beauftragt war, erklärte, die Schäfer'schen Türme könnten nur aufgesetzt werden, wenn das Fundament und die Mauern des Untergeschosses verstärkt würden. Auf die Anfrage Gurlitt's, ob diese Verstärkung möglich sei, ohne die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kapellen in den Eckräumen des Turmes zu beeinträchtigen, erklärte Herr Temper, man werde Schäfte in die Kapellen einbauen müssen, da die Mauern der oberen Geschosse des Turmes von unten her eine Stütze erhalten müssten, sobald man sie durch die geplanten neuen Türme belaste.

Auf weiteres Befragen erklärte der Sachverständige, für diese Schäfte würde — guter Zustand der alten Mauern vorausgesetzt — wahrscheinlich eine Stärke von $^3/_4$ m genügen. Da nun aber die Kapellen nur rund 5—6 m im Geviert messen, so *werden sie durch das Einstellen auch nur zweier solcher Schäfte in ihrer schlicht vornehmen Wirkung zerstört werden.*

Man vergleiche damit das Gutachten, womit Oberbaurat Schäfer seinen Entwurf für die Türme begründete; er sagte: dem Turmbau würden sich *irgend welche Schwierigkeiten überhaupt nicht entgegen stellen*, vielmehr gestalte sich in diesem Falle die Konstruktion gänzlich selbstverständlich und elegant.

Die Temper'sche Untersuchung hat also klar erwiesen, dass diese Ansicht irrig war; vielmehr ist sein Entwurf nur ausführbar unter gewaltsamem Eingriff in den alten Baubestand.

Bedenkt man noch, was wir ausserdem dem Schäferschen Entwurf nachsagen mussten, dass nämlich seine plumpen Türme das ganze Architektur- und Landschaftsbild in der stärksten Weise schädigen müssten, so ergiebt sich wohl die ganze Unhaltbarkeit des Entwurfes, den man am 28. Dezember 1901 gegen die Stimmen von Gurlitt, Prof. Seitler, Baurat Krüger und Paul Schumann infolge der Drängens des Vorstandes — Geheimrat Prof. Dr. Wach in Leipzig, Geh. Schulrat Prof. Dr. Peter in Meissen und anderer — angenommen hat.

Gegen diesen Entwurf und seine Ausführung hat sich, wie schon gemeldet, vor allem der Königlich sächsische Altertumsverein, an dessen Spitze bisher der gegenwärtige König Georg von Sachsen stand, ausgesprochen. Das Gutachten, das er an die Königlich sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstaltertümer und das diese an den Vorstand des Dombauvereins gesendet hat, lautet wie folgt:

Der Königlich sächsiche Altertumsverein erachtet es als seine Pflicht darauf hinzuweisen, dass

1. nicht die *Erneuerung* und der Bau von Türmen ihm als die wichtigste, am Meissner Dome vorzunehmende Arbeit erscheint, sondern die *Erhaltung* des Baues in seinem alten Bestande; dass er daher
2. die Frage des Turmbaues zunächst ausser Acht zu lassen empfiehlt, dagegen eine Aufstellung darüber für angezeigt hält
   a) welche Arbeiten zu dieser Erhaltung vorzuschlagen sind;
   b) welche Kosten diese Arbeiten beanspruchen;
   c) welche Vorkehrungen getroffen werden sollen, dass die Erhaltungsarbeiten mit höchster Sorgfalt und unter ständiger Überwachung durch die dazu bestellten staatlichen Organe vor sich gehen.

Indem sich der unterzeichnete Vorstand beehrt, den Wortlaut dieser Resolution der Königlichen Kommission als dem berufenen staatlichen Organ für die Entscheidung der Frage zur Kenntnis zu bringen, knüpft er die ergebenste Bitte daran, *die Königliche Kommission möge für die Erhaltung des Meissner Domes in seiner ursprünglichen Form* mit allem Nachdruck eintreten.

Der Protektor des Kgl. sächs. Altertumsvereins:
Georg, Herzog zu Sachsen.
Der Vorstand des Kgl. sächs. Altertumsvereins.

Offenbar haben endlich alle diese Umstände dazu geführt, das überhastete Vorgehen des Dombauvereinsvorstandes etwas zu hemmen. Das *Domkapitel* hat nämlich verlangt, Oberbaurat Schäfer müsse seinen Entwurf nachprüfen und überarbeiten. Ein Vertrag mit Herrn Schäfer kann aber erst nach dieser Überarbeitung und unter Zustimmung des Domkapitels abgeschlossen werden. Inzwischen hat der Vorstand des Dombauvereins beschlossen, »mit der Untersuchung und Verstärkung des Fundamentes der Westfassade des Domes vorzugehen und dazu die Genehmigung der massgebenden Instanzen einzuholen«. Wie aus Meissen berichtet wird, *haben diese Arbeiten an den Fundamenten des Domes schon begonnen.*

Endlich ist zu melden, dass eine Anzahl Dresdner Künstler, Kunstgelehrte, Historiker und Kunstfreunde sich zu folgender Erklärung vereinigt haben:

Der Meissner Dom wird durch das Aufbauen neuer hoher Türme auf der Westfront an künstlerischem Werte nicht gewinnen, an geschichtlicher Bedeutung jedoch verlieren.

Ferdinand Avenarius. K. Berling. J. Erbstein. H. Ermisch. Felician Gess. J. Gräbner. C. Gross. Cornelius Gurlitt. O. Gussmann. Gotthardt Kuehl. Max Lehrs. W. Lossow. Hermann Prell. S. Ruge. Fritz Schumacher. Paul Schumann. W. v. Seidlitz. J. L. Sponsel. Adolf Stern. Georg Treu. K. Weissbach. K. Woermann.

Hoffen wir, dass nunmehr endlich die Bemühungen um die Erhaltung des Meissner Domes in das richtige Fahrwasser kommen. Denn bisher waren sie es sicherlich nicht.

Die Wiederherstellung des Erechtheion beginnt die Athenische archäologische Gesellschaft soeben ins Werk zu setzen, wozu 20000 Drachmen bewilligt sind. So wird aus Athen gemeldet. Wir vermuten, dass es sich nicht um eine Wiederherstellung, sondern nur um Ausbesserungen handelt.

WETTBEWERBE

Über den Bau des neuen **städtischen Museums in Wien** ist ein lebhafter Künstlerstreit entbrannt. Es war für die Pläne ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, an dem sich auch Otto Wagner beteiligt hat und zwar mit einer Arbeit, die allem Anschein nach mit voller Absicht die letzten Konsequenzen seines vom Stadtbahnbau wohlbekannten Stiles auf ein grosses Repräsentationsgebäude anzuwenden gedachte. Natürlich durften sich die Verehrer Wagner's von einem solchen im Herzen der Stadt aus öffentlichen Mitteln errichteten Siegesdenkmal der Secession die tiefste Wirkung versprechen — so wie die Andersgläubigen alles aufbieten mussten, um eine derartige gar nicht wieder gut zu machende Schlappe zu verhindern. Kurzum: Wagner erhielt keinen der drei Preise und Friedrich Schachner wurde Nummer eins. Darob Jubel auf der einen, Entrüstung auf der anderen Seite, Proteste — Erklärungen — Interviews. Der Bau soll auf dem durch die Stadtbahnbauten geschaffenen grossen Platze nahe der Karlskirche errichtet werden.

DENKMÄLER

Rossini und Leopardi haben jetzt künstlerische Grabdenkmäler erhalten; Rossini in Santa Croce in Florenz von der Hand des Bildhauers Cassioli, Leopardi in dem Kirchlein San Vitale in Piedigrotta bei Neapel vom Architekten Breglia.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die neuen Bestimmungen für den unentgeltlichen Eintritt in die Museen Italiens. Bei dem grossen Interesse, das man in Deutschland in den Kreisen der Künstler und Kunstforscher an der Frage des freien Eintritts in die italienischen Kunstsammlungen nimmt, sollen im folgenden nach dem Text der Verfügung des Ministers Nasi diejenigen Bestimmungen, die für das Ausland in Betracht kommen, mitgeteilt werden. Die Neuordnung tritt mit dem 1. Juli in Kraft.

Art. 1. Von der Zahlung des Eintritts in die Museen, Galerien u. s. w. sollen befreit sein

a) die Künstler des In- und Auslandes,

b) die Kunsthistoriker und Kunstkritiker des In- und Auslandes, die Bemerkenswertes veröffentlicht haben,

d) die Professoren der Archäologie, Geschichte, Litteratur und Kunst des In- und Auslandes,

f) die Studierenden der archäologischen, historischen und künstlerischen Institute des In- und Auslandes, der litterarischen und philosophischen Fakultät und der Polytechniken (Scuole d'applicazione per gli ingegneri).

Art. 2. Die Anträge derjenigen, welche unter die im Artikel 1 bezeichneten Kategorien fallen und die Erlaubnis zum freien Eintritt in die archäologischen und künstlerischen Sammlungen des Staates zu erhalten wünschen, müssen begleitet sein

b) für die ausländischen Künstler und die ausländischen Professoren der archäologischen, historischen, litterarischen und künstlerischen Disziplinen von einem Akademiezeugnis, das von dem diplomatischen Vertreter oder den königl. italienischen Konsuln des Staates, dem der Künstler bezw. Professor angehört, oder von dem Gesandten resp. Minister bei S. M. dem König von Italien beglaubigt ist,

c) für die Kunsthistoriker und Kunstkritiker von einer ihrer Publikationen,

e f) für die Angehörigen der archäologischen und Kunstinstitute, die Studierenden der litterarischen und philosophischen Fakultät und der Polytechniken von einem offiziellen Dokument, aus dem ihre Zugehörigkeit zu genannten Instituten in dem Jahre, in welchem sie den freien Eintritt fordern, hervorgeht — dieses Dokument muss für Ausländer in der oben angegebenen Weise beglaubigt sein.

Art. 3. Die Professoren und Stipendiaten der ausländischen archäologischen und Kunstinstitute, die ihren Sitz in Italien haben, erhalten die Erlaubnis auf Grund der Erklärung des Institutschefs.

Art. 5. Diejenigen, welche einen Generalpermess für freien Eintritt in alle Museen, Galerien u. s. w. des Staates zu haben wünschen, haben einen Antrag an das Ministerium des öffentlichen Unterrichts auf einem Stempelbogen von Lire 1.20 zu stellen, unter Beifügung der Dokumente, von denen in Artikel 2 und 3 die Rede ist, sowie einer unaufgezogenen Photographie, die nicht grösser wie 5×8 Centimeter ist.

Art. 6. Diejenigen, welche den freien Eintritt in die Sammlungen nur einer Stadt wünschen, haben den Antrag auf einem Stempelbogen von Lire 0,60 an einen der Direktoren der betreffenden Sammlungen zu richten, unter Beifügung der Dokumente (wie oben), und wenn der Permess für mehr als einen Monat verlangt wird, haben sie ebenfalls Photographie (wie oben) beizufügen.

Art. 8. Die Karten für freien Eintritt, die vor dem Datum des Erlasses dieses Dekrets, 13. April 1902, ausgegeben sind, behalten bis zu ihrem Ablaufstermin Gültigkeit. *G. Gr.*

Das Stadtmuseum zu Dresden hat kürzlich in einer Leipziger Versteigerung 22 schöne grosse Wasser- und Deckfarbenbilder, darstellend Landschaften in Dresdens Umgebung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, erworben. Sie stammen von Kaspar David Friedrich (geboren zu Greifswald 5. September 1774, gestorben 7. Mai 1840), von Christian Gottlob Hammer (geboren zu Dresden 1779, gestorben zu Dresden 7. Februar 1864), von J. G. Ehrlich, von Wilhelm Rothe und J. G. Wizani. Von Friedrich, einem der liebenswürdigsten unter den älteren Dresdner Landschaftsmalern, rühren vier Ansichten aus dem Plauenschen Grunde her: Königsmühle, Neumühle, Pulvermühle, Glashütte, die mit grosser Feinheit und einlässlicher Genauigkeit ausgeführt sind. Auch die acht leicht und sauber ausgeführten Blätter von Wilhelm Rothe stellen Landschaften aus dem Plauenschen Grunde bei Dresden, ferner von Loschwitz, Blasewitz und Lockwitz dar. C. G. Hammer hat in sehr zarter Weise zwei Bilder aus Tharandt gemalt sowie eine grosse Landschaft (in Sepia) von Loschwitz. Das Bild von J. G. Wizani stellt die Elbgegend bei Antons dar und das von Ehrlich Pillnitz mit interessanter Schilderung des Verkehrs auf der dortigen Fähre um das Jahr 1800. — Die Erwerbung ist sehr dankenswert. Die Dresdner Galerie hat zur Zeit keinen Wert darauf gelegt, die liebenswürdigen Blätter jener Landschaftsmaler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts zu sammeln. Sie umfassen aber ein schönes Stück Heimatkunst und lohnen das Sammeln wahrhaftig. Das Dresdner Stadtmuseum erwirbt sich durch diese Art von Erwerbungen ein grosses

Verdienst in der Richtung, wie sie Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle angebahnt hat.

Leipzig. Dem hiesigen Museum ist bei der Verlosung durch die »Verbindung für historische Kunst« Artur Kampf's »Volksopfer im Jahre 1813« zugefallen.

Strassburg i. E. Im alten bischöflichen Schloss ist gegenwärtig eine Ausstellung von Aufnahmen Elsässischer Baudenkmäler zu sehen. Beim Friedensschluss 1871 war übersehen worden, die Herausgabe des ganzen Materials an Akten, Plänen und Zeichnungen, das auf die Baugeschichte der Reichslande Bezug hat, zu bedingen; es verblieb somit dem französischen Denkmälerarchiv. Durch das Entgegenkommen der französischen Regierung ist nunmehr ein Teil der Originale herausgegeben und der Rest getreu kopiert worden, so dass nun Strassburg im Besitz dieses für das Studium der heimischen Baugeschichte ungemein wichtigen Materials ist.

»Freie Kunst« in Düsseldorf. Diesen schönen Titel sieht man aller Orten in Düsseldorf auf einem sozusagen modernen Plakate prangen. Für diejenigen Besucher der Ausstellungsstadt, welche etwa dieselben Vermutungen über diese Veranstaltung hegen, wie wir sie aus dem Prospekte schöpften und in der Nr. 29 vom 19. Juni zum Ausdruck brachten, nämlich: eine Vereinigung junger stark vorgeschrittener moderner Talente, für die vielleicht in der deutschnationalen Kunstausstellung kein Platz war, sei unser Urteil mitgeteilt: Die Ausstellung »Freie Kunst« gehört zu den minderwertigsten Kunstausstellungen, die wir je gesehen haben; es ist ein Durcheinander von Düsseldorfer und auswärtigen Bildern, die einen unerfreulichen Gesamteindruck machen, welcher unbegreiflicher Weise durch einige gute Bilder durchbrochen wird; deren Teilnahme an dieser Veranstaltung können wir uns nicht erklären. Uns hat das Eintrittsgeld gereut.

Eine Porträtausstellung in Madrid findet gegenwärtig statt, die gegen 1800 Bilder aus allen Epochen der spanischen Malerei umfasst. Das meiste davon stammt aus den Privatsammlungen des spanischen Adels.

Prinz Georg von Preussen hat der Düsseldorfer Akademie seinen künstlerischen Nachlass vermacht. Er besteht neben einer Anzahl moderner Bilder im wesentlichen aus einer Reihe ausgezeichneter Kopien nach alten Meistern, besonders Raffael, deren Mehrzahl der Maler Fritz Röbbecke im Auftrage des Prinzen gefertigt hat.

Einen interessanten Versuch hat die Manchester-Korporation in London bei ihrer diesjährigen Frühjahrsausstellung von Gemälden gemacht; sie hat nämlich kein Eintrittsgeld erhoben. Der Erfolg war ein Besuch von 40000 statt von 2000 Personen und eine solche Vermehrung von Katalog- und Garderobegeldern, dass die vorjährige Einnahme erreicht wurde.

VOM KUNSTMARKT

Auktionsberichte. Bei *Halle* in München wurden für Kupferstiche gezahlt: Nr. 228 Napoleon, in Farben von Levachez 365 M. (Prag), Nr. 231 Malgo, Porträt der Marie Antoinette und ihrer Freundin der Princesse de Lamballe 760 M., Nr. 235 zwei Blatt von Marin mit Goldrand 365 M. (Münchner Sammler). Wie im vorigen Jahre, so herrschte auch diesmal das grösste Interesse für Morland. Seine Blätter erzielten Preise bis zu 3960 M. Die meisten dieser Morlands gingen nach London oder Holland. Sportblätter waren sehr gesucht und erzielten bis 1470 M. Die hübschen Damenbildnisse nach Gemälden Sir Joshua Reynolds' sind noch immer sehr beliebt; farbige Blätter nach ihm brachten bis 2760 M. Von den Wheatley brachten Nr. 414 450, Nr. 415 255, Nr. 416 830, und Nr. 417 (»The cries of London«, 13 Blatt) 17300 M. Von den zarten Damenporträts von Richard Cosway erreichte Nr. 80, Mrs. Fitzherbert, 1550, Nr. 81 325, Nr. 84, Lady Sefton, 680 M. Französische Farbstiche waren sehr begehrt und die allerdings sehr schönen Blätter dieser Sammlung erzielten gute Preise. Die Debucourts brachten: Nr. 92, Les deux baisers, 2160 (London), Nr. 93, Menuet de la Mariée und La Noce au Château, 3500 M. (Privat). Die verschiedenen »Promenaden« dieses grossen Sittenschilderers erzielten: Nr. 94 (Abdruck vor der Nummer) 2950 (Privat), Nr. 95 1880 (Holland), Nr. 98 2620 (London), Nr. 99 1070 M. Die zwei reizenden Damenbildnisse in Farben nach Downman Nr. 107 und 108, Miss Farren und Duchess of Richmond, 1160 (Holland) und 1120 M. (Privat). Am Nachmittage wurden zunächst die frühen Blätter zur Geschichte des Farbendruckes verkauft, und brachte Nr. 116, das Porträt der Königin Marie Antoinette von Gautier Dagoty, 2550, Nr. 117 175, Nr. 118 220, Nr. 119 210, Nr. 120 und 121 zusammen 850 M. — Für Blätter zur amerikanischen Geschichte lagen wie stets hohe Aufträge vor und erzielte Nr. 146, das Porträt Washington's von Val. Green, 515, dasselbe in Farben, Nr. 147, 900, Nr. 121 280 M.

Auktion der *Sammlung Lutz* in Paris: Daubigny, Ufer der Oise 75000 Fr.; Bouvin, Brüderschule 16600 Fr. Von Daumier: Kupferstichliebhaber 33000; Ausgang aus der Schule 9000; Wäscherin 8100. Decamps: Neapolitanischer Bauer 18600; Ackerpferde 9700; Delacroix: Löwe einen Araber zerreissend, 22300: Diaz: Teich 14200; Teich in der Waldlichtung 16000; Glückliche Familie 10500; Rückkunft zum Pachthof 35000; Weidengebüsch 29000; Fromentin, Karavane 31000; Géricault, Husarentrompeter 45000; Harpignies, die dicke Eiche 25000; Bach 16200; Henner, am Ufer liegende Nymphe 22500; Frau mit der Nelke 10500; Jacque, Schafherde am Teich 20000; Jongkind, an der Maas 42000 Fr. Ein Meissonier (Phöbus und Boreas) brachte 13000, ein Munkacsy 2700, eine Landschaft von Theodore Rousseau 54500, das Gewitter von Troyon 46000, zwei Bilder von Ziem 18000 (Venedig) und 17500 (Konstantinopel). — Das Musée Carnavalet kaufte: Boilly, Austeilung von Nahrung und Wein auf den Elysäischen Feldern 1822 30000 Fr. (Im Nachlass Boilly's (1829) war das Bild mit 1515, im Jahre 1865 mit 3410 Fr. bezahlt worden.) Dann weiter, von Boilly: der türkische Garten (früherer Pariser Vergnügungsort) 33100 (1894 15500), Eingang des Ambigu-Theaters 28500 (1868 3450), Blindekuhspiel 14000 (1852 460), der Schrecken 26250 (1873 3150) und Corot's Gardasee 231000 Franken. Nächst diesem erstaunlichen Preise war die Wertschätzung für Jongkind und Boilly und das Sinken von Courbet, von dem kein Bild über 5400 Franken ging, das Bemerkenswerteste an dieser grossartigen Versteigerung, die insgesamt nahezu 2 Millionen Franken gebracht hat, ohne einen einzigen Rückkauf.

Bei *Christie* in London wurden wieder ganz unglaubliche Preise gezahlt; für ein einziges Porträt von Romney (Miss Sarah Rodhard) 225750 M. (Originalpreis des Künstlers 1720 M.); sitzende Frau von Rembrandt 118250 M.; Velazquez, der Traubenverkäufer 53750 M.; Turner, kleines Porträt Eduard's VI. 34400 M.

Die Vente Humbert hat Preise gezeitigt, deren Schwindelhaftigkeit beinahe ihres grossen Namens würdig sind. Für Daubigny's »Wäscherinnen« zahlte man 50000 Frs., für ein Diaz 17000 Frs., für einen Fromentin 30000 Frs., Isabey 47000 Frs.; hoffentlich sind die Bilder echter als die Rententitel der Familie.

Über eine ergötzliche Versteigerung im Hotel Drouot liest man in der »Vossischen Zeitung«. Danach soll es vorkommen, dass einige Künstler nicht mehr die Mittel

auftreiben können, um ihre grossen »Maschinen« nach Schluss des Salons abholen zu lassen. Was bleibt der Ausstellungsbehörde übrig, um sich dieser Ungeheuer zu entledigen, als sie um jeden Preis zu versteigern; z. B. eine Gruppe »Mutter, ihr Kind stillend«, Figur der Mutter etwa vier Meter hoch. Der Versteigerer fängt an: Eine schöne Gruppe, »Mutter, ihr Kind stillend«. Wer bietet? . . . Nennt wenigstens einen Preis? — 50 Centimes. — Wer bietet mehr? — Kein Laut lässt sich hören. Der Versteigerer fährt schliesslich fort: Wer geht über 50 Centimes . . . Jeder hat gesehen und gehört: fünfzig Centimes . . . zugeschlagen. In dieser Weise geht es weiter. Drei und vier Francs sind die höchsten Preise. Für weniger als einen Franc hat man ein Denkmal für einen öffentlichen Platz.

VERMISCHTES

Florentiner Neuigkeiten. Das wieder aufgedeckte Fresko Castagno's, von dem hier kürzlich die Rede war, ist nur ganz vorübergehend sichtbar gewesen, und seit einiger Zeit findet man das Altarbild, das es seit Jahrhunderten verstellt, wieder angebracht. Werden wieder vierzig Jahre verstreichen, bevor es zugänglich wird? Hoffentlich findet sich ein Modus, der die nicht ganz unberechtigten Wünsche der Besitzer der Kapelle zugleich mit den begreiflichen Ansprüchen der Quattrocentofreunde befriedigt.

Die Verhandlungen zwischen Stadt und Regierung betreffs Verlegung der Nationalbibliothek haben zu dem Resultat geführt, dass diese im Corso Tintori, auf dem Terrain bei Santa Croce, ihren Platz finden soll. Der Bau soll bis Ende 1909 der Benutzung übergeben sein.

Im Kommunalrat ist darüber diskutiert worden, dass der David Michelangelo's wieder an seine alte Stelle vor den Palazzo Vecchio zurückgebracht werden soll. Es wurde dagegen die Rücksicht auf die Erhaltung der Statue geltend gemacht und vorgeschlagen, an den ursprünglichen Platz eine Kopie des Werkes aufzustellen. Offenbar hat dieser Vorschlag mehr Aussicht auf Verwirklichung wie der andere; wohlverstanden wird unter allen Umständen geraume Zeit vergehen, bevor der Prospekt des Platzes wieder durch den David bereichert sein wird.

Am 23. Juni ist in Santa Croce in feierlicher Weise das Grabmal Rossini's, ein Werk des Bildhauers Cassioli, enthüllt worden. Linker Hand vom Grabmal des Leonardo Bruni — zwischen diesem und dem Altar — gelegen, schliesst es sich in den Hauptformen an Rossellino's Schöpfung an. Oben im Tondo die Büste Rossini's; am Sarkophag eine weibliche Gestalt, die Harmonie darstellend. Leider hat man es versäumt, den blendenden Marmor etwas zu tönen, so dass vorläufig das Auge, das den Goldton des Brunigrabes mit aufnimmt, einen wenig erfreulichen Eindruck erhält.

Im Bargello ist eine sehr bedeutende Neuerwerbung, eine nahezu lebensgrosse Statue der Madonna mit Kind, in Terrakotta, vom Pellegrinimeister, zur Aufstellung gelangt. In einigen Vitrinen ist neuerdings eine kleine Zahl erlesener Plaketten ausgestellt worden.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass das »Konzert« im Palazzo Pitti in erfreulicher Weise restauriert worden ist. Die Figuren lösen sich viel besser vom Grund ab, als bisher. Nun tritt der seltsam zwiespältige Charakter des Bildes noch deutlicher hervor als bisher, und es wird nicht unangebracht sein, die alte Streitfrage, ob Giorgione oder Tizian das Bild gemalt hat, erneuter Nachprüfung zu unterziehen. Zu bedauern ist, dass man nicht bei Gelegenheit dieser Restaurierung den angestückten breiten Streifen oben fortgenommen hat, der die Harmonie des Bildes bedeutend beeinträchtigt. Dann wäre auch ein Stück von dem Federbusch des Jünglings zur Linken weggekommen, dessen weisse Masse die Gesamtwirkung schädigt. *G. Gr.*

Münchner Neuigkeiten. Wie verlautet, sind zur Zeit hier Verhandlungen über den Ankauf des Bildes: »Franz Stuck und seine Frau« von Franz Stuck, das sich in der Ausstellung der »Secession« befindet, für die Pinakothek im Gange. Abgesehen davon, dass dieser Künstler durch den »Krieg« u. s. w. schon vollständig zureichend in der Königlichen Gemäldesammlung vertreten ist, scheint gerade dies Werk, das fast allgemein als eines der unglücklichsten, in der Komposition zugleich anspruchsvollen und stillosen Schöpfungen des Vielgefeierten angesehen wird, für den Ankauf durchaus ungeeignet. Der von gewisser Seite gemachte Vorschlag, die zwölf Porträtstudien Samberger's für die Pinakothek zu erwerben, wird hoffentlich gleichfalls nicht auf Verwirklichung rechnen können.

Sollte der Kunstgewerbeverein den ihm vom Prinzregenten angebotenen Glaspalast für die Kunstgewerbeausstellung 1904 annehmen, so würde die nächste Ausstellung der Künstlergenossenschaft erst im Jahre 1906 stattfinden können. Denn die für die Ausstellung von 1904 nötigen umfangreichen Einbauten dürften vor Ablauf des Jahres 1905 kaum entfernt sein. Auch aus diesem Grunde, der zugleich eine starke pekuniäre Schädigung der Künstlergenossenschaft bedeutete, kann man nur wünschen, dass das Kohleninsel-Projekt nunmehr aufs allerenergischeste wieder in Angriff genommen werde.

Franz von Lenbach hat während der Jahresausstellungen eine Anzahl seiner jüngeren Werke zu einer Sonderausstellung im Künstlerhaus vereinigt. Die Fruchtbarkeit des Künstlers, der schon mit 21 Gemälden im Glaspalast vertreten ist, erweckt allgemeine Bewunderung.

Kurs über die Wiener Gemäldesammlungen. Dr. *Theodor v. Frimmel* hat im Winter 1900 auf 1901 in Wien zuerst eine Reihe von Vorträgen zur »Einleitung in die allgemeine Kunstwissenschaft« abgehalten, die mit Besuchen in den Werkstätten der Kunsttechniken und mit Studien über Anatomie für Künstler verbunden waren. Dieser Kurs soll erst nach drei Jahren wiederholt werden. Die Kurse über *Gemäldekunde* finden durchschnittlich jedes zweite Jahr statt. Einen solchen Kurs, der diesmal auch auf ein Studium der *Wiener Gemäldesammlungen* eingehen wird, kündigt Frimmel für den Herbst des laufenden Jahres an. Anmeldungen sind zu richten an den genannten Dozenten nach Wien, I, Lothringerstrasse, Künstlerhaus.

Th. Th. Heine hat an die Frankfurter Zeitung einen offenen Brief gerichtet von mehr als seltsamem Inhalt. Er erzählt nämlich, dass der Simplicissimus öfters Arbeiten eines talentvollen Künstlers namens *Hellmuth Eckmann* gebracht hätte, der der Bruder des jetzt verstorbenen Otto Eckmann sei und wider seinen Willen in einer Nervenheilanstalt festgehalten werde. Der Arzt des Eckmann hätte die Redaktion des Simplicissimus mehrmals gebeten, die Arbeiten von Eckmann doch lieber zurückzuweisen, da der »Patient« auf keine andere Weise von seinem Wahne, ein Künstler zu sein, geheilt werden könne. Neuerdings wurden Honorarsendungen und Zuschriften, die der Simplicissimus trotzdem an den Künstler richtete (wahrscheinlich als kurwidrig), an den Absender zurückgeschickt! — Die Familie Eckmann hat gegen diese Mitteilungen protestiert und behauptet, dass thatsächlich der Hellmuth Eckmann nur durch Enthaltsamkeit vom Malen vor geistiger Störung hätte bewahrt bleiben können. Der Richter wird sich mit der Sache beschäftigen.

Revolution der Ölmalerei. Von J. F. Raffaëli, dem berühmten Pariser Maler, kommt folgende merkwürdige Kunde. Er lud vor einigen Tagen eine Reihe seiner Kollegen in sein Atelier und hielt folgende Ansprache: »Sie kennen

alle die Unannehmlichkeiten der Olmalerei — Pinsel, Palette, Messer, ein ganzes Arsenal von Handwerkszeug, das nach jeder Sitzung eine zeitraubende Reinigung verlangt. Schon bei der Atelierarbeit ist das ein ärgerlicher Zeitverlust; malt man aber gar ein Porträt im Hause oder eine Freilichtstudie, so werden diese materiellen Einzelheiten geradezu zu einer Plage. Das Pastell hat diese Verdriesslichkeit nicht, aber es hat eine andere viel schwerere: seine Farbe fällt ab und verwischt; selbst unter Glas bleicht sie nach einigen Jahren aus. Seit langem suchte ich die Annehmlichkeiten des Pastells mit den Qualitäten des Ölgemäldes zu vereinigen, und ich glaube, ich habe es gefunden. Ich presse nämlich die Ölfarben in Stäbchen; ich operiere mit ihnen wie mit Farbstiften, und ich kann so auf Leinwand, Holz, Elfenbein oder Papier malen. Sie sehen hier ein in Bezug auf Farbe und Zeichnung höchst schwieriges Ölgemälde. Ich werde es jetzt vor Ihren Augen mit meinen Stiften kopieren und Sie werden sich selbst ein Urteil bilden« . . . sprachs und reproduzierte vor den erstaunten Augen seiner Gäste das Vorbild mit einer solchen Treue, dass Besnard begeistert ausgerufen haben soll: »C'est une révolution dans la peinture à l'huile!« — Wirklich?

Das Würzburger Museum der Universität ist kürzlich in der bayrischen Kammer als veraltet schlecht gemacht worden. Dagegen wendet sich ein »Eingesandt« der »Münchner Neuesten Nachrichten«, in dem, wie uns scheinen will, sehr treffend ausgeführt wird, dass, wenn das Museum nicht auf der Höhe ist, dies die eigene Schuld der Regierung ist, weil in Würzburg eine kunsthistorische Professur fehlt. Unter den drei deutschen Universitäten, die keinen Lehrstuhl für Kunstgeschichte haben, liegen zwei in Bayern.

Kopenhagen. Der Tabakfabrikant Hirschsprung hat der Stadt Kopenhagen seine ausgezeichnete Gemäldegalerie von mehr als vierhundert Bildern, zumeist nordischer Kunst, geschenkt.

Herr von Fabriczy schreibt uns, dass er der ungarischen Akademie nicht sein gesamtes Vermögen überwiesen, sondern bei ihr nur eine dem Andenken seines Vaters, ehemaligen Mitgliedes derselben, gewidmete Stiftung im Betrage von 204000 Kronen gemacht habe.

Amerikanisches Heftpflaster. Die »New Yorker Staatszeitung« versucht die Wunden, welche die Morgan und Genossen dem deutschen Kunstbesitz schlagen, mit folgender schönen Redensart zu verbinden: »Da wird in Deutschland gezetert, dass amerikanische Millionäre deutsche Kunstschätze und Altertümer aufkaufen und nach den Vereinigten Staaten bringen. Ja, werden denn dadurch die Kunstschätze Produkte amerikanischer Kunst? Sollte man nicht lieber mit dieser Anerkennung und weiten Wirkung deutscher Kunst zufrieden sein?«

Die Fresken von Boscoreale sind, wie jetzt gegenüber einigen Zeitungsmeldungen amtlich dementiert wird, nicht vom Berliner Museum erworben worden, und sollen es auch nicht, da unser Klima für ihren Bestand keine Gewähr bieten würde. Der Besitzer hat vier Stück dem Museo Nazionale in Neapel geschenkt und, da er die Ausfuhrerlaubnis für die anderen erhalten hat, alle nach Paris gebracht, wo er sie zu verkaufen hofft.

Über die Erwerbung von Klinger's Beethoven waren in einigen Zeitungen eine Reihe von Albernheiten zu lesen, die den Anschein erwecken sollten, als wenn der Kauf für Leipzig noch gar nicht perfekt wäre, und dass, wenn er perfekt würde, damit »auf die Tasche des kleinen Mannes« ein Attentat verübt würde zu Gunsten eines für nur wenige Geniesslinge verständlichen Kunstwerkes. — Die Wahrheit aber ist, dass das Werk durch einen Mitte Juni geschlossenen Kontrakt um eine durchaus angemessene Summe für das Museum der Stadt Leipzig erworben worden ist, dass von dem Kaufpreise nicht ein Pfennig aus Steuermitteln bestritten wird, sondern, dass er zum Teil aus Stiftungsgeldern, zum Teil aus freiwilligen Beiträgen bemittelter Leipziger Kunstfreunde zusammengeschossen wird. Die Beschaffung dieser privaten Mittel macht nicht die geringsten Schwierigkeiten und war in der Hauptsache schon innerhalb weniger Tage erfolgt. Der Beethoven steht seit 25. Juni im Ehrensaal der Düsseldorfer Kunstausstellung, wo er bis 20. Oktober verbleibt, von dort kommt er sogleich nach Leipzig und wird nirgends anderweit ausgestellt. Der endgültige Platz im Leipziger Museum wird zur Zeit beraten; die Wahrscheinlichkeit ist, dass ein besonderer Anbau nach den Ideen des Meisters die vier Werke von Klinger, die das Leipziger Museum dann besitzt, aufnehmen wird. Ist also die Verunglimpfung der Klingergegner haltlos, so muss ebenso der Ausstreuung mancher Klingerenthusiasten entgegengetreten werden, dass Leipzig nicht genug für seinen grossen Sohn thäte. Dem Leipziger Museum gehören Klinger's vier plastische Hauptwerke, man findet dort die vollständigste, geradezu unvergleichliche Sammlung von Klinger's graphischen Arbeiten und eine dekorative Aufgabe ersten Ranges, nämlich die Ausmalung des Leipziger Universitätstreppenhauses, ist dem Künstler seit Jahren unter den loyalsten Bedingungen übertragen. Dies den Schreiern zur Beruhigung.

Aus Venedig kommt soeben (14. Juli) eine für die ganze Kunstwelt geradezu entsetzliche Nachricht: Der Campanile auf dem Markusplatz ist eingestürzt! Sansovino's Loggia zertrümmert, die Bibliothek beschädigt!

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 32. 7. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstr. 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DEUTSCHNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1902

Es gab einmal eine Zeit, wo die deutsche Kunst ihren Hochsitz in Düsseldorf hatte. Mehr noch: wohl ein halbes Jahrhundert der deutschen Kunstgeschichte, wie es sich heute unseren Augen darstellt, entströmte der Stadt am Niederrhein oder durchflutete in breitem Schwall ihren Bannkreis. Als vor nunmehr 76 Jahren Wilhelm von Schadow, der Sohn des Berliner Bildhauers, das Amt eines Düsseldorfer Akademiedirektors übernahm, nachdem Cornelius nach München gegangen war, da brach die grosse Zeit der Düsseldorfer Malerei an. Was ein Lessing, ein Bendemann dann schufen, liess das Urteil der Zeit nicht länger in seiner kritischen Zurückhaltung: jetzt, rief man, sei die Sehnsucht des deutschen Volkes befriedigt, jetzt eine deutsch-volkstümliche Kunst geboren!

Diese Erinnerung ist nicht reizlos, wenn wir heute die deutschnationale Kunstausstellung durchschreiten. Das alte Schlagwort taucht wieder auf — so ist auch wohl die alte Sehnsucht noch lebendig: die Sehnsucht nach einer nationalen Kunst! Aber ich meine, der kritische Gang wird uns müheloser werden, wenn wir alles, was nach Programm und Richtung schmeckt, vorerst beiseite lassen. Der Katalog belehrt uns, dass schon im Jahre 1898 die Künstlerschaft beschloss, 1902 eine deutschnationale Kunstausstellung, verbunden mit einer Industrie-, Gewerbe- und Kunstgewerbeausstellung, zu veranstalten. Letztere sollte die Mittel für den längst ersehnten, monumentalen Kunstpalast gewinnen helfen. Wenn nun heute das Banner des Nationalen über dem grossen Renaissancebau auf der Golzheimer Insel weht, so müssen wir uns erinnern, dass dieser Thatprotest gegen den Internationalismus des deutschen Ausstellungswesens nicht ohne Vorläufer ist. In Dresden hatte 1899 eine deutsche Kunstausstellung einen glänzenden Erfolg. Indem man jetzt in Düsseldorf die Maschen des Jurysiebes erheblich erweiterte, konnte man zwar ein umfangreicheres, aber sicher kein klareres Bild dessen erzielen, was die deutsche Kunst um die Jahrhundertwende ausmacht. Zudem räumte man dem lokalen Kunstschaffen, mit etwa 16 Sälen von 32 überhaupt zur Verfügung stehenden, eine Rolle in der Gesamtveranstaltung, die — zum mindesten nicht in einem gerechten Verhältnis zu der Rolle steht, die Düsseldorf heute unter den deutschen Kunststädten spielt.

Das muss gesagt werden, vor allem dem Ausland gegenüber, dessen Interesse man, der Lage des Schauplatzes entsprechend, wohl mit Recht der Ausstellung in besonderem Umfang zuwenden zu können hofft. Als Ganzes sind die Säle der Düsseldorfer eine Enttäuschung. Wie wäre es einer einzelnen Stadt auch möglich, mit eigner Kraft den Raum würdig zu füllen, in den sich auf der andern Seite München und Karlsruhe, Dresden und Berlin, Wien, Stuttgart, Weimar u. s. w. teilen? In dem Bestreben, einem jeden der einheimischen Kunstpflänzchen einmal einen Platz an der Sonne zu gönnen, hat man vergessen, dass heute eine Kunstausstellung mehr sein muss als eine Revue der Streitkräfte und ein Massenbazar. Gerade von Dresden hätte man lernen können, was eine Regie ausmacht, die nach den Gesetzen des Rhythmus und der Steigerung mit dem ihr anvertrauten Material verfährt. Wir müssen uns nun, im Kampf gegen die Masse des biederen Durchschnitts, der das Gute oft hart bedrängt, das Schlechte peinlich hervortreten lässt, die für das ganze Bild bestimmenden kritischen Richtlinien erobern.

Wenn je der Satz Bestand hat, dass die Tradition eine Last von erdrückender Wucht ist, so darf er hier auf Beachtung rechnen. Nicht als ob die Flutwelle der achtziger und neunziger Jahre spurlos an Düsseldorf vorbei gegangen wäre. Aber die Geister der Vergangenheit schienen uns mit fast hörbarem Flügelschlag die Bilder zu umschweben, die heute den Stolz der Düsseldorfer Kunst ausmachen. Da ist vor allem Peter Janssen, der Direktor der Akademie. Der grosse Saal mit der Apsis, in der Klinger's »Beethoven« thront, birgt die riesigen Leinwände, auf denen er für die Aula der Universität zu Marburg allerhand Scenen aus dem 13. Jahrhundert geschildert hat. Von Rechts wegen müsste man an diesen Gemälden gar vielerlei bewundern: die Kunst, ungezwungen den Gegenstand als Komposition über die Fläche zu verteilen, die Sicherheit, mit der das äussere Gewand einer längst entschwundenen Zeit bis ins einzelne wieder ins Leben gerufen ist, die Wahrheit der Gebärden, die uns oft eine ungemein erregte Aktion versinnlichen, und anderes. Und trotzdem bleibt man kalt. Der Versuch, die modernen Errungenschaften des Realismus, das helle Licht

die Luft, die die Massen voneinander loslöst, mit dem historischen Gegenstand zu versöhnen, scheint uns der künstlerischen Ungezwungenheit zu entbehren. Schöpferische Archäologie, mit all der Verstandesschärfe und technischen Meisterschaft des 20. Jahrhunderts betrieben — mag sie auch vielen imponieren, so fehlt ihr doch der Herzschlag des Optimismus, der Grundton der Persönlichkeit, der uns das ästhetische Lustgefühl, Kunstgenuss genannt, erzeugt. Die Studien Janssen's, die mit ausgestellt sind, zeigen, welch brillantes Können in solche Riesenunternehmungen wie die Marburger Wandgemälde gesteckt wird. Aber an gesundem Können fehlte es auch einem Konrad Lessing, einem Emanuel Leutze nicht, die vor 60 Jahren den Realismus in die Geschichtsmalerei trugen. Die Technik, d. h. eine gewisse Handwerklichkeit, die zwar nie in der Virtuosität ihren Selbstzweck, aber in der Durchdringung des Werkes mit der Psyche des inneren Erlebnisses in der Regel nur eine sekundäre Aufgabe zu suchen scheint, macht sich in dem künstlerischen Schaffen des Niederrheinländers deutlich bemerkbar. Hier fehlt alles, was wir im weiteren Sinne Phantasiekunst nennen: Symbolismus, Neu-Idealismus sind fast unbekannte Begriffe. Der »Homer am kastalischen Quell« von Alexander Frenz ist ein charakteristisches Beispiel für die Nüchternheit, mit der man dort solche Stoffe behandelt. Das Genre, das einst von hier aus die Welt beherrschte, hat jetzt gänzlich abgewirtschaftet: Fagerlin, Salentin, Öhmichen gelten heute als Epigonen. Wirklich frisches Lebensblut verrät es nur in Th. Funck's »Bei der Witwe Prins«. Die Schlachtenmalerei, die einst Bleibtreu hier beherrschte, hat in Th. Rocholl einen hochbegabten Vertreter. Die frischesten Ansätze finden sich im Porträt und vor allem in der Landschaft. Walter Petersen und W. Schneider-Didam bringen ein paar ausgezeichnete Bildnisse. Eugen Kampf findet für die herbstliche Melancholie der Abendstunden in der Tiefebene stets feine und persönliche Töne, E. Nikutowski versteht es, bei leise romantischen Motiven stets natürlich und lebensvoll zu bleiben. Aus der Überfülle der Namen seien W. Fritzel, H. Heimes und Adolf Lins hervorgehoben. Ganz entzückend ist ein kleines Pastell von Alfred Sohn-Rethel »Schlafendes Kind«. Unter den älteren Grössen ist vielleicht Gregor von Bochmann allein jung geblieben. Sein Kabinett zeigt seine vornehme, reife Kunst in der lebensvollsten Einseitigkeit. Bei Ed. von Gebhardt's jüngster Schöpfung »Christus auf dem Meere« wirkt die Kühle des Tones merkwürdig stillos. Aber was von seinen früheren Arbeiten da ist, z. B. »Die Jünger von Emmaus«, lässt uns doch dieses wahrhaft deutschnationalen Meisters von Herzen froh werden.

Düsseldorf, die Gastgeberin, durfte solch breitere Betrachtung diesmal beanspruchen. Grosses haben wir in ihrem eigenen Heim nicht erlebt. Ihrer Kunst Ehrlichkeit und Fleiss abzusprechen wäre ebenso ungerecht, wie es als ein hohles Kompliment gelten müsste, wollte man ihr eine führende Stellung im deutschen Kunstleben heute noch einräumen. Dass sie den Anschluss an das, was unsere Zeit bewegt, mit aller Kraft sucht und in mancher Beziehung auch schon gefunden hat, kann nicht für den Mangel einer kräftigen eigenen Physiognomie entschädigen. Gegenüber dem in seiner verflachten Renaissance recht ausdruckslosen Kunstpalast erhebt sich der wuchtige Riesenbau, der Krupp's Geschütze birgt. Vielleicht sehen die Rheinländer selbst ein, dass nicht im Reiche der Göttin Ars, sondern hier die starken Wurzeln ihrer Kraft liegen.

Der Gang durch die Säle des übrigen Deutschland bietet zu ausgiebigeren Betrachtungen keinen Anlass. Es sind meist alte Bekannte, die uns da begegnen; die Produktion des letzten Lustrums in zum Teil sehr charakteristischer Auswahl macht die Wanderung hier zu einer Art beschaulichen Genusses, dessen ruhige Entwickelung selten durch eine auffallende neue Erscheinung gestört wird. Aber halt: im Saale der Dresdner Sascha Schneider's Oktaptychon: »Um die Wahrheit« zwingt uns zum Verweilen. Es war der Clou der Ausstellung, bis es durch den »Beethoven« in den Schatten gestellt wurde. Ein merkwürdiges Bild, oder vielmehr ein Beieinander von zehn merkwürdigen Bildern, die alle durch die grelle Farbe, die starre statuarische Haltung der Figuren und den lebhaft einfarbigen Hintergrund zwischen monumentalem und dekorativem Wesen zu schwanken scheinen. Der Titel an sich verspricht weit mehr, als das Werk hält; aber wir können vielleicht froh sein, dass die Phantasie des Künstlers sich nicht noch enger hat von den philosophischen Reflexionen die Hände binden lassen. Die Priester, Richter, Könige und Bajaderen, Neger und Sklaven, die sich um das goldene Buddhabild der Wahrheit gruppieren, sind von einer gewissen Grösse der Erscheinung, die sich vor allem auf die mustergültige Zeichnung gründet. Eine Lösung der Aufgabe im rein malerischen Sinne, wie sie in Klinger's »Christus im Olymp« gegeben ist, wird hier kaum angestrebt. Als idealistisches Tendenzwerk ist Schneider's kolossale Arbeit jedenfalls originell und wertvoll. Georg Lührig steht in seinem Gemälde »Jugend und Alter« nun endlich auf dem Boden eines ganz eigenen Stiles, den er sich in harter Arbeit erkämpfte. Kühl's virtuose Interieurs und ein an Feinmalerei alles Dagewesene überbietendes Genrebildnis von R. Müller machen den Dresdner Saal des weiteren noch zu einem der anziehendsten der Ausstellung.

Die Einteilung des gesamten Materials nach lokalen Gruppen ist ein durch das Alter geheiligtes Ausstellungsprinzip. So viel Gutes es vom kunsterzieherischen und -geschichtlichen Standpunkt auch hat, so würde man durch eine unbefangene Gruppierung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten gewiss auch praktisch manche Erfolge erzielen. Vor allem würde man jene stillen Seitenkabinen ausmerzen, in den irgend ein kleinerer Kunstort, z. B. Königsberg oder Frankfurt heute seine bescheidenen Schätze denen darzubieten pflegt, die Zeit oder Energie genug besitzen, die Irrfahrt aus den Hauptsälen in die einsamen Nebenräume anzutreten. Die in Düsseldorf im ganzen nicht sehr

geschickte Aufstellung weist eine ganze Reihe solcher berüchtigter Dependancen auf. In den Sälen z. B. der Münchner Secession häufen sich die »Schlager«, während dort ein paar natürlich weniger starke, aber doch lebensfrische Triebe verzweifelt gegen das Milieu der Weltvergessenheit ankämpfen. Noch eine Nörgelei: der sogenannte Ehrenhof mit seinem Durcheinander von Gross- und Kleinplastik ist ein Begriff, den moderne Ausstellungen schon längst aus ihrem Lexikon verbannt haben. In Düsseldorf vermittelt er keine tiefen künstlerischen Eindrücke, sondern allein den luftigeren Verkehr zwischen den Sälen, entspricht also keinesfalls seinem stolzen Namen. Von dem Grossen Saal, der eine Art Tribuna sein möchte, schwiege man lieber ganz: hoch oben an den von Renaissancepilastern gegliederten Wänden Janssen's Historienstücke, das schlechte Porträt des Kronprinzen, Kruse'sche Büsten, ein paar gute Bilder von Zügel und Vinnen und anderen, als Gegengewicht mehrere krass dilettantische Blumenstücke von der Fürstin von Hohenzollern (!) — als Ruhepunkt in der Mitte eine Vitrine mit Tafelaufsätzen, drei bis vier Gartenstühle und ebensoviel biedere Familiensofas aus bunter Kameltasche: das ist das Ganze! Hoffentlich ist das jetzt seit der Ausstellung von Klinger's »Beethoven« anders geworden — sonst wehe dem Armen.

Noch ein paar Namen aus den Sälen von Wien, Berlin u. s. w., da sich ein eingehendes Referat ja verbietet. Die Wiener Secession brachte fast alles, was sie 1901 in München und Dresden hatte: Andri, Germela mit dem unendlich eleganten Damenporträt, Hampel mit einer breit und dekorativ gesehenen Eva, Klimt, Moll, Fr. W. Jäger mit einer feinen Vedute. Berlin sandte alle seine Führer beider Lager: Liebermann und Lepsius, Kallmorgen und Hugo Vogel, Leistikow, Slevogt, Corinth, Alberts, Brandenburg. Ulrich Hübner's wundervoll frisches »Warnemünde« sei extra vermerkt. Aus München kam viel Sehenswertes: vielleicht ist der Saal der Secession der reichste und persönlichste der ganzen Ausstellung. Uhde, Zügel, Herterich, von Bartels, Hoch, Schramm-Zittau, Oppler, Stuck; dann die Leute der Scholle; W. Georgi, Erler, Jank sind schon eines ernsteren Studiums wert. Die Künstlergenossenschaft fällt, wie in Wien, daneben sehr ab. Karlsruhe konnte natürlich sein Bestes diesmal nicht aus der Heimat lassen. Dennoch sind Biese, Conz, Schönleber, Kampmann, Weishaupt, vor allem der herrliche H. von Volkmann hier auf ihrer vollen Höhe. Von den kleineren Centren brauchen Stuttgart mit Kalckreuth, Haug und Carlos Grethe, Weimar mit Olde und Königsberg, jetzt mit Jernberg und Dettmann, sich vor den grossen Schwestern ja nicht zu verstecken.

Eine recht matte Limonade serviert die Plastik. Die Düsseldorfer Buscher und Janssen bringen ganz tüchtige Arbeiten, die alle einen merkwürdigen Mangel innerer Grösse aufweisen. Coubilliers Graf Adolf von Berg ist wenigstens lebendig und wirksam in der Silhouette; Gr. von Bochmann's des jüngeren niederländische Genrescenen vertragen den grossen Massstab nicht. Von Dresden und Berlin kamen bekannte Werke; Gaul's Tiere werden immer charakteristischer und grosszügiger. Die Medaillen des Wieners Pawlik gehören zum Feinsten, was ich auf diesem Gebiet seit langem angetroffen habe.

Bliebe also, wenn wir uns die im ganzen mächtig konservative Abteilung Baukunst und die in vielem anziehende, aber fast ausser Sehweite gerückte »Fünfte Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren« schenken, nur noch die angewandte Kunst. Hier haben die Wiener das grosse Wort: Secession und Hagenbund gaben ihren Sälen eine Ausstattung in den grazilen, farbig raffiniert behandelten Formen, die in teilweise kostbarstem Material die Sinne zwar schnell gefangen nehmen, sich ihnen aber kaum einprägen. Leopold Bauer's Theezimmer mit einer Wandverkleidung aus irisierenden Kobaltgläsern, Möbeln aus Korallen- und Palisanderholz mit mattgrauem Bezug sucht seinen Reiz in der Betonung dessen, was der normale Mensch als Ausstattung eines Theezimmers — *nicht* erwartet. Eine verblüffende Plumpheit und eine überfeine Anmut kämpfen im Wiener Kunstgewerbe noch um die Herrschaft; »was deutsch und echt, wüsst keiner mehr«, befänden wir uns nicht in einer deutschnationalen Kunstausstellung. Van de Velde's Zimmer lässt besonders als farbige Komposition unbefriedigt; dagegen sind seine Schmucksachen zum Teil von grösster Schönheit. Die Münchner Werkstätten bringen wie immer unter manchem Manierierten auch viel Feines und Persönliches.

Die ganze Fülle der Gesichte hier im engen Raum zu schildern, war unmöglich. Der Katalog zählt fast 2400 Nummern, und auch die kunsthistorische Abteilung will gesehen sein. Darum verzeihe man den banalen Seufzer: Weniger wäre mehr gewesen! Aber wir sind versichert, dass das nunmehr doch offenkundige Ausbleiben des grossen Erfolges, den nicht nur die Düsseldorfer von dieser Kunstausstellung erhofften, diese nicht abschrecken wird, den Wettlauf auch noch zum zweiten Male wieder aufzunehmen. Mag sein, dass vielleicht in einem Jahrzehnt die freundliche Industriestadt am Rhein, bei geschulterer Technik des Ausstellens, die deutsche Kunst als untadelhaft hochgesinnte Wirtin in würdiger Tagung bei sich zu Gaste sieht.

ERICH HAENEL.

DER EINSTURZ DES CAMPANILE

Durch alle Zeitungen der Welt sind die Einzelheiten des über Venedig hereingebrochenen Unglückes so verbreitet worden, dass wir an dieser Stelle unseren Lesern kaum etwas Neues mitzuteilen haben. Immerhin werden die nachfolgenden Schilderungen unseres venetianischen Korrespondenten gegenüber mancherlei unsicheren Zeitungsnachrichten ihren Wert behalten. Er meldet uns:

Am 12. Juli zeigten sich Risse auf der Seite der Loggietta, vom ersten Fensterchen ausgehend bis zum vierten. Die Aufsichtsbehörde der Nationalmonumente setzte Glasstreifen ein, um die Fortschritte in der Erweiterung der Risse feststellen zu können. Am Sonntag den 13. waren diese Glasstreifen zerbrochen. Der grosse Riss war bis zum siebenten Fenster nach oben fortgeschritten. Am

Nachmittag wurden weitere Untersuchungen angestellt, die Bauverwaltung war genötigt, den gefährlichen Zustand des Turmes zuzugeben, verbot das Läuten und den allabendlichen Kanonenschuss (er wurde trotzdem abgefeuert). Am Abend spielte die Musik auf der Piazzetta. Nachdem dies eine Stunde gewährt hatte, wurde aus Rücksicht auf die Gefahr die Musik Schweigen gemacht, aber die Piazzetta nicht geräumt. Am Morgen des 14. jedoch wurde in weitem Umkreise eine Barriere um den Turm geführt und endlich die Zugänge zur Piazzetta vom Molo aus geschlossen.

Aus dem immer weiter gewordenen Risse fielen bereits einige Backsteine herab, als noch Bedienstete und Schutzmänner den Turm umgaben. Um 9 Uhr 50 Minuten jedoch gelang es ihnen zu entfliehen, als eben der Engel hoch oben sich neigte, die Wände des Turmes sich öffneten und die ganze gewaltige Masse in sich selbst zusammenstürzte, alles in eine furchtbare Staubwolke hüllend. Als solche sich verzogen, war von dem altehrwürdigen Campanile di San Marco nichts übrig geblieben als eine etwa 12 Meter hohe Schuttpyramide mit den oben aufliegenden Glocken. Der Engel war gegen das Portal der Markuskirche geschleudert worden, gewaltige Steinmassen gegen das südliche Ende der Kirche, wo jedoch die Sprechersäule dem ersten Anpralle weichend, weiteres Unglück für San Marco verhütete. Das zunächststehende Gebäude, die Libreria di San Marco (Sansovino's herrlicher Bau) wurde an der Ecke stark beschädigt und klafft in seiner ganzen gegen den Turm gerichteten Schmalseite vollkommen offen. Bis jetzt hält noch ein Teil des Frieses an der rechten Ecke Stand. Man blickt in den offenen Saal hinein, dessen Decke jedenfalls stärker gelitten haben wird, als bis jetzt festgestellt werden kann. Ans Wunderbare grenzt es, dass bei dem entsetzlichen Unglück kein Menschenleben zu beklagen ist und dass ausser der Bibliothek keins der umstehenden Gebäude gelitten hat. Der Einsturz erfolgte vollkommen nach innen, ohne Neigung des Turmes.

Die Baubehörde im Dogenpalaste »R. Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti« wurde durch Ministerialdekret ihres Amtes enthoben. Ebenso die Verwaltung der Markuskirche aufgelöst und der dortige Architekt Saccardo entfernt und ein königlicher Kommissar eingesetzt. So sind die zwei Persönlichkeiten, welche unter sich in beständigem Hader, von der Künstlerschaft stets der gefährlichsten Nachlässigkeitssünden beschuldigt, unschädlich gemacht. Leider zu spät. Kein Mensch, selbst die klerikalen Parteigänger können ihnen nicht verzeihen, dass sie nicht wenigstens alles zu Rettende vor dem Einsturze des Turmes entfernen liessen, was so leicht gewesen wäre! Der Wiederaufbau des Campanile ist als gesichert zu betrachten. Die zu diesem Zwecke gezeichneten Gelder belaufen sich bis heute auf die Summe von 1300000 Lire.

Wenn ich Venetianer wäre, würde ich dem »Berliner Tageblatt« jede Berechtigung absprechen, an der Fähigkeit italienischer oder venetianischer Architekten für den Wiederaufbau zu zweifeln, oder gar, in fast beleidigender Weise für Italien, die Berliner Architekten mit Nennung der Namen als einzig Befähigte hierzu vorzuschieben.

Der von mir in zahlreichen früheren Berichten genannte alte Baumeister Vendrasco (Wiederaufrichtung der zwei Säulen auf der Piazzetta), auf dessen jahrelange Warnungen man nicht hören wollte, ist nun glänzend gerechtfertigt. Der Minister hat momentan Venedig verlassen. Die Aufräumungsarbeiten auf der Unglücksstätte werden durch Bosio, der in Deutschland auch gekannt ist, weiter gefördert. Die Bibliothek ist jetzt so gestützt, dass weiteres Unglück nicht zu fürchten ist. Vendrasco meint, dass mit einem Aufwande von drei Millionen und im Zeitraum von fünf Jahren der Turm errichtet werden könnte. Es ist sicher, dass der Wiederaufbau an derselben Stelle und genau in derselben Form erfolgen muss.

Mit den Aufräumungsarbeiten geht es rasch vorwärts. Die Verbindung zwischen der Piazza und Piazzetta ist hergestellt. Zwei der Bronzestatuen sind zum Teil beschädigt unter den Trümmern entdeckt worden. Die vielen Reste der Loggetta, die im Hofe des Dogenpalastes geborgen, sind in entsetzlichem Zustande. Stark beschädigt, aber in allen Teilen geborgen die Attica. Die grösste Glocke »la marangona« unbeschädigt, fast unbeschädigt das Bronzethürchen der Loggetta.

Venedig, 29. Juli 1902. *A. Wolf.*

* * *

Es bliebe hier nur noch die Bemerkung anzuknüpfen, dass einige Stimmen in Deutschland die Forderung ausgesprochen haben, man sollte den Turm nicht unverändert wieder aufbauen, sondern einen neuen Turm nach unserem heutigen Geschmacke ohne Rücksicht auf das früher Vorhandene als Denkmal unserer Zeit hinstellen. Begründet wird diese Meinung damit, dass auch frühere Kunstepochen immer so gebaut hätten »wie ihnen der Schnabel gewachsen wäre«. Wir glauben aber nicht, dass es viele Menschen giebt, die etwas derartiges Kraft ihres ursprünglichen Gefühles aussprechen können, sondern meinen, dass sich in einem solchen Vorschlage eine geradezu krampfhafte Modernitätssucht malgré lui kundgiebt. Das Natürliche scheint uns zu sein, dass der Markusturm, bei dessen Wiederaufbau man nicht auf Mutmassungen angewiesen ist, sondern sich auf absolute Gewissheit stützen kann und der überdies ein höchst einfaches Bauwerk war, genau so wieder hingestellt wird, wie er dastand, oder ganz fortbleibt. Diese Ansicht haben wir auch von ausgezeichneten Kunstverständigen aussprechen hören.

BÜCHERSCHAU

Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben von *Julius von Schlosser*. Fünfzig Tafeln in Lichtdruck und drei Tafeln in farbiger Radierung und Heliogravure. Wien, Verlag von Anton Schroll & Co. 1901.

Aus dem reichen Schatze der Wiener Sammlungen ist im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« vieles veröffentlicht worden, in wissenschaftlichem Geist und fast stets in grösserem historischen Zusammenhang. In leichterer Art, als diese ausgezeichnete, aber etwas schwerfällige Publikation es gestattet, ist bisher nicht allzu viel abgebildet worden. Die Gemälde sind allerdings in guten und wohlfeilen Photogrammen zu haben, aber Reproduktionen der Bildwerke und der kunstreichen Stücke aller Art, die im Erdgeschoss des kaiserlichen Museums vereinigt sind, suchte man häufig vergeblich. Mit Abbildungen von Skulpturen steht es ja allenthalben — abgesehen von Italien — noch recht übel. Den fünf Bänden, die seit 1895 erschienen, die wichtigsten Waffen, antiken Skulpturen, Arbeiten der Goldschmiede und die Medaillen des Hauses Österreich in guten Lichtdrucken zugänglich gemacht haben, schliesst sich nun ein prächtiger sechster Band an, der viele Wünsche der Kunstfreunde und Forscher erfüllt.

Der Inhalt dieses Albums bietet mehr, als der Titel verspricht. Der katalogartige, aber, wo es nötig scheint, in die Breite und stets in die Tiefe gehende Text bringt mit musterhafter Genauigkeit alle erwünschten Angaben über die Herkunft und über die Technik der abgebildeten

Stücke. Alle Fragen in Hinsicht auf die Meister und die Entstehungszeit der Arbeiten werden mit sorgfältiger Berücksichtigung der Litteratur, mit Bescheidenheit und Zuverlässigkeit erwogen. Die Wahl der abgebildeten Gegenstände zeugt von Geschmack und kommt vorurteilslos und weitherzig vielen Interessen entgegen. Jedes aufgenommene Stück ist als historisches Monument oder als Kunstwerk hohen Ranges durchaus würdig, abgebildet zu werden. Freilich konnte der Herausgeber aus dem Vollen schöpfen.

Diese »kunstindustrielle Sammlung« — ein schlechter Name, der an moderne Maschinenarbeit denken lässt — ist eine »Kunstkammer« im Sinne des 17. Jahrhunderts; sie enthält Bildwerke, weltliches Prunkgerät, kunstvolle Arbeiten aller Art und Bestimmung. Abgebildet sind namentlich, den heute lebhaft betriebenen Studien zu Nutz, die Skulpturen der italienischen Renaissance, wie das herrliche Madonnenrelief des *Antonio Rossellino,* die dem *Laurana* zugeschriebene Büste — diese Bestimmung wird hier und gleichzeitig von seiten mehrerer französischer Kunstforscher bestritten — und viele Bronzestatuetten. Die Bemühungen, die Bronzebildnerei des 15. und 16. Jahrhunderts zu verstehen, das reiche uns erhaltene Material zu gliedern, begegnen den grössten Schwierigkeiten, weil allzu wenige sichere Ausgangspunkte in Werken, deren Meister bekannt sind, dem Suchenden sich darbieten. Die Wiener Sammlung, die von einem Nimbus umgeben ist infolge der ausserordentlichen Provenienzverhältnisse, besitzt ein voll bezeichnetes Werk des *Giovanni da Bologna,* ein Exemplar der überaus häufig vorkommenden badenden Venus. Dieser Guss ist in der Werkstatt des Meisters ausgeführt worden im Gegensatz zu den vielen jüngeren Güssen und verdient aufs genaueste, auf Ciselierung und Patinierung hin studiert zu werden. Noch wichtiger ist die kleine Gruppe des Bellerophon, der den Pegasus bändigt, jene Bronze mit der merkwürdigen Inschrift: *»expresit me Bertholdus conflavit Hadrianus«*, ein Werk, das den Ermittelungen Bode's und Fabriczy's die sichere Grundlage geboten hat. Diese beiden Stücke sind vortrefflich abgebildet, wie auch eine längere Reihe von Statuetten, bei deren Katalogisierung auch der kenntnisreiche Herausgeber über eine ziemlich unbestimmte Datierung nicht herauskommt. Bei der Lokalisierung schon beginnen Schwierigkeiten, die nach dem Stande unserer Kenntnisse unüberwindlich scheinen.

Von den köstlichen Werken in Edelmatall sind hier wenige Spezimina publiziert, da aus dem überreichen Wiener Schatz schon Ilg in dem 1895 herausgegebenen Album viele Arbeiten dieser Gruppe zugänglich gemacht hat.

Unter dem abgebildeten deutschen Bildwerke steht die Vanitasdarstellung am höchsten, die unvergleichliche kleine in Holz geschnitzte und bemalte Gruppe dreier mit den Rücken gegeneinander gekehrter Figuren. In den österreichischen Alpen entstanden, wie von Schlosser vermutet, ist diese Schnitzerei gewiss nicht, sondern in Franken, und ich zweifle nicht, dass sie ein Meisterwerk des *Tilman Riemenschneider* ist.

Die Lichtdrucke sind fast ohne Ausnahme vortrefflich, Die Zugaben der leicht gefärbten Radierung von Steininger und der von Woernle farbig retouchierten Heliogravüre — die Laurana-Büste und das Werk Riemenschneider's werden durch diese modernen Künste geehrt und herausgehoben — sind geschmackvoll, aber etwas kokett und nicht gerade stilgerecht. *Friedländer.*

Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik.* Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1901.

Die Zeiten sind vorüber, da man aus Abneigung gegen alle spekulative Forschung mit souveräner Verachtung auf die philosophische Ästhetik als einen überwundenen Standpunkt herabblickte. Die Zeichen mehren sich, dass ästhetische Betrachtungen nicht nur praktischer, sondern auch philosophisch-theoretischer Natur wieder in den Vordergrund des Interesses treten, und dass auch in den Kreisen der Kunsthistoriker die Unentbehrlichkeit der ästhetischen Disziplin eingesehen wird. Und nicht von der Wissenschaft allein, auch vom praktischen Leben wird sie gefordert. Die augenblickliche Kunstlage nötigt jeden, der in Sachen der Kunst mitreden will, sich Klarheit über den rechten ästhetischen Standpunkt zu verschaffen und sich die Mittel zu erwerben, diesen anderen Standpunkten gegenüber zu vertreten. Unsere Kunstdebatten bedürfen, um nicht im Sande zu verlaufen, sondern fruchtbringend zu werden, eines soliden, wissenschaftlich durchgebildeten ästhetischen Unterbaues. Diesem Zwecke will das vorliegende Buch dienen, das, systematisch-philosophischen Charakters sich nicht nur an die Ästhetiker von Fach, sondern zugleich an die Kunstkritiker und Kunsthistoriker wendet und auch dem Künstler nützen will, »der aus der Verwirrung des landläufigen Kunstgeredes zu theoretischer Klarheit herausstrebt«. Und es verdient in der That allseitige Beachtung, auch in den Kreisen der kunstgeniessenden Laien, denn mit wissenschaftlicher Strenge verbindet es eine grosse Klarheit und Frische des Ausdrucks. Auf der Basis Kant'scher Anschauungen stehend und erfüllt von Schiller'schem Geiste vertritt der Verfasser, der mit seinen Anschauungen zugleich deren historischen Hintergrund zeichnet, hier die Brücken schlagend, die ihn mit anderen ästhetischen Forschern verbinden, dort die ihn von diesen trennenden Elemente aufdeckend, eine ausgesprochen ideale Richtung. Dabei hütet er sich aber, den Boden der Wirklichkeit unter den Füssen zu verlieren, »den kühnen Versuchen metaphysischer Ästhetiker zu folgen« und zu einem auf rein deduktivem Wege gewonnenen System zu gelangen. Ihm kommt es, nachdem er sich mit den Psychologen, Soziologen und Kunsthistorikern, welche zu Unrecht die Ästhetik für sich beanspruchen, auseinandergesetzt hat, darauf an, diese als Wertwissenschaft genau und scharf gegen die anderen Geistesgebiete abzugrenzen, hierauf den Inhalt des so abgegrenzten Gebietes festzustellen und schliesslich die Bedeutung des Schönen und der Kunst im Zusammenhange unseres Seins und Wirkens zu begründen. Dabei bestimmt er das Ästhetische als eine durch unmittelbares Erlebnis gewonnene Anschauung von intensivem Wert und Forderungscharakter, wobei das Wort intensiv im Gegensatz zu konsekutiv gebraucht und so die Wertschätzung als eine von praktischen Interessen losgelöste gekennzeichnet wird. Dieser Punkt ist vortrefflich behandelt, während die schwierige Frage, wie der Forderungscharakter des ästhetischen Wertes, d. h. sein Anspruch auf allgemeine Anerkennung zu erweisen ist, der Lösung nicht näher gebracht ist. Hier verlaufen die Erörterungen im Sande. — Reich an vortrefflichen Gedanken und Erörterungen ist besonders der zweite Teil, der in geistvoller und scharfsinniger Weise das Ästhetische als Synthese von Ausdruck und Gestaltung aufzeigt, wobei unter Ausdruck die Entäusserung eines Lebensgefühles zu verstehen und die Gestaltung als die Verwirklichung bestimmter Formprinzipien aufzufassen ist. So nimmt Verfasser zwischen den Inhalts- und Formästhetikern die rechte Mitte ein und meidet deren Einseitigkeiten. Bemerkenswert sind seine Auseinandersetzungen mit den Vertretern der Nachahmungstheorie, wobei das an so vielen vortrefflichen Beobachtungen reiche Werk Lange's vom Wesen der Kunst, weil erst später erschienen, noch keine Berücksichtigung finden konnte und nur dessen kleine Schrift von der bewussten Selbsttäuschung dem Verfasser vorlag. Mit Recht wird darauf hingewiesen,

wie erkenntnistheoretische Gründe die Nachahmungstheorie ablehnten, die von ihren Vertretern nur durch gewaltsame Umbiegung des Begriffes Nachahmung aufrecht erhalten würde. Dabei ist es von Interesse zu beobachten, in wie vielen Einzelanschauungen er sich mit Lange begegnet. So in dem Satze: »Die Künstler haben uns erst gelehrt, die Welt als eine schöne zu sehen. Unsere ästhetische Naturanschauung ist ohne die Kunst so wenig denkbar, wie unser gewöhnliches Denken ohne die Wissenschaft (vergl. Lange, Band II, Kapitel über das Naturschöne).

Im dritten Teil kommt es dem Verfasser darauf an, die besondere Aufgabe, welche dem Ästhetischen im Vergleich zum Logischen und Ethischen zufällt, festzustellen und zu zeigen, dass während alles Erkennen und Handeln nur als ein Streben nach dem Ideal anzusehen sei, das Schöne seiner Form nach ein Symbol des Ideals ist. »Hier erst steht, wie mir scheint, die gebräuchliche Auffassung des Ästhetischen als eines Sinnbildes an ihrer Stelle. Nicht für sich betrachtet ist das Schöne Symbol, auch nicht als Symbol des Sittlichen darf es angesehen werden. Wohl aber ist es für den Menschen Symbol des Ideals, sobald sein Geist das Ideal erstrebt und seine Unerreichbarkeit fühlt.« Hierin liegt ein Widerspruch, den zu lösen Sache des Glaubens ist. Damit ist das Verhältnis des Ästhetischen zur Religion gekennzeichnet. Es weht uns Höhenluft aus dem Buche an. Giebt es auch keine Theorie der einzelnen Künste, so hat sein Verfasser, und das giebt seinem Buche, besonders dem zweiten Teil, seinen Wert, aus der Fülle künstlerischen Lebens und Erlebens geschöpft und aus ihm seine in die hohen Regionen spekulativen Denkens gehobenen Anschauungen gewonnen. *-é-*

NEKROLOGE

Friedrich Schlie, der Direktor des Grossherzoglichen Museums in Schwerin, ist am 21. Juli in Kissingen einem Schlaganfall erlegen. Ein Fachgenosse wird in der nächsten Nummer zu dem Lebenswerke des geschätzten Gelehrten das Wort ergreifen.

Todesfälle. In Düsseldorf verstarb am 15. Juli, 74 Jahre alt, der Landschaftsmaler *Georg Genschow;* er war 1868 in Rostock geboren, erhielt seine Ausbildung in Düsseldorf, wo er dann seinen dauernden Wohnsitz nahm. Er malte Landschaften meist aus den Gebirgsländern. — In Leipzig ist der 1838 zu Amsterdam geborene Maler *James Marshall* gestorben. Zu seinen bekannteren Schöpfungen gehört »Die Entstehung von Tartini's Teufelssonate« in der Schackgalerie und das in der Nationalgalerie befindliche Bildnis Genelli's dem er auch im Leben nahe stand. — Schliesslich ist noch ein dritter Todesfall zu verzeichnen, nämlich der des Malers *Ernst Kielwein* in Stuttgart, der als Schilderer des Schwarzwaldes sich in seiner Heimat einen Namen gemacht hatte. Er ist nur 38 Jahre alt geworden.

München. Der kürzlich hier gestorbene Maler *Emil Lugo* war einer jener Künstler, die den grossen Ausstellungen fernblieben und darum kaum dem Namen nach in der Öffentlichkeit bekannt werden. Eine feine, stille Natur, die mit Dichteraugen in die Welt sah, und den Stoff, den sie einmal aufnahm, mit aller Kraft einer seelischen Eigenthätigkeit verarbeitete. Ein Altersgenosse von Thoma ähnelt er ihm in der Tiefe der Empfindung, die seine Gestaltung gerade deutscher Landschaftsmotive offenbart. Überlegen war er ihm als Könner; die Art, wie er mit den Mitteln einer selbstgeschaffenen Technik die Tieftonigkeit seiner Bilder zu steigern wusste, erinnert vielfach direkt an Böcklin's malerischen Stil. Als Schüler von Schirmer in Karlsruhe konnte er sich auch eines ähnlichen Entwickelungsganges wie dieser rühmen. Verschiedentlich begegnen wir in seinen Gemälden dem mittelalterlichen Freiburg. Seit 1888 lebte er in München: ein starkes und vornehmes Talent, das seinen Weg mit bewundernswerter Ruhe und Energie verfolgte. In der Berliner Nationalgalerie, in Karlsruhe u. s. w. werden seine Werke sein Andenken erhalten. *H.*

Markus Antokolski, über dessen Thätigkeit die »Zeitschrift für bildende Kunst« im IV. Jahrgang d. N. F., S. 99 ff. eine ausführliche Charakteristik gegeben hat, ist am 14. Juli in Homburg vor der Höhe gestorben. Er wurde im Jahre 1843 in Wilna geboren, war Mitglied der Kaiserlichen Kunstakademie in St. Petersburg und korrespondierendes Mitglied der Kunstakademie in Paris.

PERSONALIEN

Wilhelm Kreis, wohlbekannt als Schöpfer der Bismarcksäulen, des Ehrensaals in der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901 und der Repräsentationsmaler der sächsischen Abteilung in Turin 1902, ist als Lehrer für Raumkunst an die Königliche Kunstgewerbeschule zu Dresden berufen worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In dem sächsischen Städtchen **Oschatz** wurden etwa 500 Jahre alte *Wandgemälde* in der ehemaligen Elisabethkapelle des Archidiakonats gefunden. Es sind Apostelfiguren, eine Marienanbetung und ein kniender Stifter, vermutlich der Domherr Homut, der um 1400 lebte.

WETTBEWERBE

München. In der engeren Konkurrenz um das Wittelsbacher Brunnendenkmal in *Zweibrücken* hat der Bildhauer *August Drumm* den ersten Preis erhalten. Die Ausführung ist ihm damit, bei klarerer Durchbildung der plastischen Teile und mit der Bedingung, ein Reliefporträt der Prinzregenten noch hinzuzufügen, gleichfalls zugesprochen. Drumm's Entwurf verwendet in geschickter Weise die Niveauunterschiede auf dem dreieckigen Platz vor dem alten Schloss, dem jetzigen Justizgebäude, durch eine breite, mit wuchtigen, annähernd barocken Formen arbeitende Anlage, die sich mit zwei Seitentreppen, Balustraden und anderem um eine mächtige, erhöhte Schale gruppiert. Besonders originell ist weder die architektonische Grundidee noch die Durchführung im einzelnen; die Disposition der beiden Seitengruppen, die der Hauptansicht von der wichtigsten Verkehrsstrecke aus ihre Rückseite präsentieren, scheint besonders unglücklich. Unter den übrigen Arbeiten kann nur der verständige, aber kühle Entwurf von *Dasio* und *Thiersch* auf einiges Interesse rechnen.

Für **Reichenhall** wurde zur gleichen Zeit der zweite Wettbewerb um ein gleiches Monument dahin entschieden, dass man des Bildhauers *Karl Killer* Entwurf »für die Ausführung weiter in Betracht ziehen wolle«, wenn er 1. das Brunnenbecken um so und so viel erweitere und erhöhe, 2. die Säule um so und so viel niedriger halte und 3. an ihrem unteren Teil »entsprechend« verstärke u. s. w. Wir zweifeln, ob Killer's Entwurf, eine mit kleinen Relieftafeln bedeckte, über einem achteckigen romanischen Becken aufsteigende Säule, deren Spitze eine Art Wappenherold trägt, durch diese zweite, so gründliche Umarbeitung wesentlich gewinnen kann. Schon jetzt steht er an künstlerischer Reife und Selbständigkeit weit hinter der reizvollen und eigenartigen Arbeit *Ignatius Taschner's* zurück. Hier ragt aus einem gedrungenen Rundbecken ein schwerer Mittelpfeiler auf, oben schlingen vier feingebildete Mädchengestalten einen Reigentanz, indem sie auf hoch erhobenen

Armen einen mächtigen goldenen Kranz tragen. Die dekorativen Teile, z. B. die Reiher an der Brunnenwandung, die wasserspeienden Frösche sind von jener humorvollen Grazie, die uns so oft in Taschner's Schöpfungen entzückt. Das Ganze, in seinem wohlberechneten Zusammenklang von Stein und Bronze, erhebt sich erfreulich über die in Bayern stets bedenklich retrospektiv gefärbte Monotonie unserer monumentalen Produktion. Nun wird es den Weg alles Ateliergerümpels gehen. Reichenhall aber kann sich freuen, ein echtes Exempel von der Freiheit künstlerischen Schaffens für seinen Rathausplatz zu erhalten.

H.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Brügge. Über die Ausstellung altniederländischer Malerei in Brügge, welche mehr als 400 Gemälde umfasst, plant der Sekretär der Veranstaltung, Herr *C. Tulpinck*, eine reich illustrierte Publikation. Es war ein glücklicher Gedanke, eine grössere Anzahl dieser »Primitiven« zusammen zu führen, um Anhaltspunkte zur Lösung wichtiger kunsthistorischer Fragen zu gewinnen. Der grossen Energie des Komitees ist zu danken, dass man das zerstreute Licht, das von den einzelnen Tafeln ausgeht, hier wie in einen Brennpunkt sammeln kann, und durch stetige Vergleichung verwandter Darstellungen die charakteristischen Merkmale viel rascher und deutlicher zu sondern und herauszuheben vermag, als dies auf den Kreuz- und Querzügen einer Studienreise möglich ist. Der allgemeine summarische Katalog umfasst bereits gegen 400 Nummern, es strömen aber noch immer Kunstwerke hinzu. Die Leitung der Ausstellung ist auch besorgt gewesen, ein von Herrn *James Weale* verfasstes beschreibendes Verzeichnis der Gemälde zu veröffentlichen, dessen erster Teil bis Nr. 170 gehend in der Ausstellung erhältlich ist. Für diejenigen Besucher, die mit den einzelnen Meistern der Schule weniger vertraut sind, hat Herr *A. J. Wauters* eine nach Gruppen geordnete Übersicht gegeben, die das Verhältnis der Hauptmeister klar legt und die Fülle der Erscheinungen ordnet. Ohne einen solchen Leitfaden wird es für unbewanderte Besucher der Ausstellung schwierig sein, die einzelnen Merkwürdigkeiten so miteinander zu verknüpfen, dass ein tieferes Interesse wachgerufen wird. Wir erfahren aus dieser Übersicht, dass man sich — leider vergeblich — bemüht hat, den Genter Altar wieder einmal zusammen zu führen. Wer da weiss, wie difficil die alten Holztafelbilder sich gegen Bewegungen und Wechsel der Temperatur, des Feuchtigkeitsgehalts der Luft u. s. w. verhalten, wird die Bedenken der Verwaltungen, die dem Vorhaben entgegen standen, zu würdigen wissen. Vierzehn Museen, drei Hospitäler, zehn Kirchen und eine grosse Zahl Privatsammlungen haben bei dieser Leihausstellung ihre Schätze preisgegeben; unter den Privatsammlern zählt man sechs deutsche, die des Herzogs von Anhalt, des Fürsten Radziwill, des Barons Oppenheim, des Geheimrats Kauffmann, des Konsuls Weber, die Sammlung Hainauer; zwölf englische Sammlungen, vier österreichische, acht französische und drei belgische haben Beiträge gespendet. Unter den Bildern vermisst man etwas schmerzlich den Mérodealtar des Meisters von Flémalle, der ebenso wie der antike Diskuswerfer im Palazzo Lanzelotti leider den Augen der wissenschaftlichen Welt entzogen wird. Inmitten der schimmernden Versammlung strahlt das Licht Van Eyck's nur um so lebhafter. Geradezu glänzend ist die reiche Zahl von Memlings, wohl gegen dreissig Stück, der wie seine Vorbilder Van Eyck und Rogier sich in grösstem und kleinstem Format mit gleicher Meisterschaft bewegt. Sehr anziehend sind auch die ausdrucksvollen Tafeln Gerard Davids, dessen lebendige Anmut neben der etwas trockenen Vortragsweise des Dirck Bouts offenbar wird. Über die Werke, welche Rogier, David, H. van der Goes, Mabuse, Mostaert zuzuteilen sind, wird an der Hand der nebeneinander gestellten Proben manches wichtige Detail zu gewinnen sein. Die anonymen Meister vom Tode Mariä, der weiblichen Halbfiguren, von Oultremont und andere erscheinen mit mehreren Bildern und heischen aufs neue Enträtselung. Neben einigen frappanten Porträts des Quinten Massys findet man phantastische Werke des tollen Hieronymus Bosch, einige derbe, aber feinfarbige Bilder des älteren Breughel und endlich einen ganzen Saal mit Gemälden von P. Pourbus. Auch M. Broederlam, Gerard v. d. Meire, Lancelot Blondeel, Marinus van Romerswaele und andere Spezialitäten treten in diesen gediegenen Variété grundsolider Meister auf, die uns ihre Zeit und Denkungsweise als scharfe sichere Gegenwart empfinden lassen. Angesichts einer so glänzenden Versammlung schmucker Meisterleistungen wird der Betrachter bei wechselndem Genusse ein lebhaftes Gefühl der Dankbarkeit nicht nur gegen die Veranstalter, sondern auch gegen die hochherzigen Sammlungsvorstände und Kunstfreunde hegen, weil diese es über sich vermocht haben, sich auf längere Zeit von ihrem Besitz zu trennen und sie den Fährlichkeiten einer Ausstellungsfahrt auszusetzen. Wir hoffen später noch über die Ergebnisse der Ausstellung berichten zu können.

Das Budget der Modernen Galerie in Wien, über die wir schon mehrfach berichtet haben, wird dem österreichischen Landtage wie folgt vorgeschlagen: 60000 Kr. zahlt jährlich der Staat, 30000 Kr. die Gemeinde Wien und 20000 Kr. das Land Niederösterreich. Aus diesen Beträgen sollen die Ankäufe gedeckt werden, bei denen die verschiedenen Künstlergruppen verhältnismässig berücksichtigt werden sollen, also jede staatliche Approbation einer Richtung zu vermeiden ist. Der Direktor wird vom Staat ernannt, dem ein Kuratorium zur Seite steht. Ankaufsvorschläge macht der Direktor oder jedes Mitglied des Kuratoriums.

VOM KUNSTMARKT

In London wurde neulich **Benjamin Constant's Nachlass** versteigert. Der Erfolg war überraschend gering. Für 119 Stücke sind im ganzen kaum mehr als 40000 M. gelöst worden. Die grossen Bilder gingen durchschnittlich mit 1000 bis 1500 M. weg, die Skizzen und Studien mit 30 bis 900 Mark.

Londoner Auktionspreise. Bei Christie: Porträt einer sitzenden alten Frau mit gekreuzten Händen, Brustbild, 31 Zoll zu 26 Zoll von Rembrandt brachte 118250 M. Ferner erzielten: Velazquez, Der Traubenverkäufer 53750; Turner, Dunstanborough Castle 17630; ein Porträt Eduard's VI., in schwarzem Kleid und Hut, 34400; Van Dyck's Waller der Dichter 17200; Thomas Howard, Earl of Arundel und sein Enkel 10320; Madonna, das Jesuskind nährend, frühe flämische Schule, 18705; Herzog von Buckingham, Holbein zugeschrieben, 11610; Boilly, Kinder in einem Wagen, von einem Hund gezogen 7310 M.

VERMISCHTES

Morgan im Berliner Museum. Der Simson unter den Kunstsammlern hat kürzlich Berlin besucht und ist dabei, einer Einladung des Direktors der Gemäldegalerie folgend, auch im alten Museum gewesen. Irgend eine boshafte und unwahre Zwischenbemerkung, die über diesen Vorfall in der »Zukunft« zu lesen stand, hat zu einer berichtigenden Äusserung des Direktors Bode geführt, und bei dieser Gelegenheit erfährt man, dass der Berliner

Sammlung zugleich mit der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums (also hoffentlich 1904) Bereicherungen allerersten Ranges durch hochherzige Kunstfreunde bevorstehen. Doch kann noch nichts Näheres verraten werden.

Die Hochschule der Königlichen Akademie der Künste in Berlin bezieht in diesen Tagen ihr neues Heim in Charlottenburg. Das alte Unter den Linden hat ihr gerade zwei Jahrhunderte zur Wohnung gedient. 1695 bekam Nehring den Auftrag, das ursprüngliche Stallgebäude durch Aufsetzen eines Stockwerkes zu erweitern. In diesem Hause wurden dann die Kunstakademie und die bald darauf gestiftete Akademie der Wissenschaften untergebracht. Als aber 1713 Friedrich Wilhelm I. den Thron bestieg, erkaltete die königliche Sonne, die bis dahin das Blühen der Akademie begünstigt hatte, gänzlich: um ihr eigenes Heim zu behalten, mussten die Mitglieder der Akademie aus eigenen Mitteln bei der erfolgenden Mietsversteigerung das Haus meistbietend vermieten und zwar, dem heutigen Begriffe drollig genug, für — fünfzig Thaler jährlich. 1743 brannte dann das Haus nieder und das jetzige Gebäude wurde 1749 von Baumann aufgebaut; so nüchtern es ist, so wird doch sein demnächstiges Verschwinden eine besonders grosse Lücke in das Bild von Berlin, wie es uns allen vertraut ist, reissen. Der altersgraue Kasten mit der berühmten Uhr gehört zu den hauptsächlichsten Inventarstücken in den lokalen Kindererinnerungen jedes Berliners.

Secession in Stuttgart. Aus der Württembergischen Kunstgenossenschaft sind verschiedene Künstler, darunter sehr bekannte Namen, mit Graf Kalckreuth an der Spitze ausgetreten; die Gründe scheinen nur lokales Interesse zu haben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Berlin S.W., Dessauerstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIII. Jahrgang. 1901/1902. Nr. 33. 11. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GEMÄLDE-AUSSTELLUNG IN WORMS 1902

In Worms, wo die mittelalterlichen Bauten und Rietschel's Lutherdenkmal einen steten Anziehungspunkt für das Reisepublikum bilden, hat das Verlangen nach Kunst lange geschwiegen. Erst die Erfolge, die kleinere, vor wenigen Jahren hier veranstaltete Gemäldeausstellungen aufzuweisen hatten, deren Ruf jedoch die lokalen Grenzen nicht zu überschreiten vermochte, und vor allem die Anregungen, die der jetzige Geheime Oberbaurat Hofmann in seinen monumentalen Brücken- und Schulenbauten hinterlassen hat, weckten den Trieb zu einer allgemeinen Kunstpflege in der altberühmten Nibelungenstadt. »Im Sinne der Erziehung des Volkes zur Kunst« lautete die Devise, unter welcher der Aufruf zur Beschickung der Ausstellung an Künstler und Private erging. Der leitende Gedanke dabei war der, einen entwickelungsgeschichtlichen Überblick über das Werden der Kunst von ihren alten Schulen bis zu den Werken der Gegenwart zu geben. Dieser Plan liess sich leider nicht durchführen, dennoch werden die Gemälde der alten deutschen und niederländischen Schulen, die in zum Teil hervorragenden Stücken vertreten sind, das Interesse für das Unternehmen erhöhen. Dabei sollte zugleich oder besonders der breiten Volksschicht ein Bild von dem Besten gegeben werden, was die moderne Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungen gegenwärtig hervorgebracht hat. Es konnte daher nur eine verhältnismässig kleine Zahl von Künstlern zur Beschickung der Ausstellung eingeladen werden. Trotzdem kamen die Anmeldungen der Künstler so reichlich, dass die Sorge um den Raum, in dem die Kunstwerke untergebracht werden sollten, keine geringe war. In den Sälen des Zivilkasinos wurden schliesslich durch Kojeneinbauten die nötigen Flächen gewonnen und für die Ausstattung des Lokals nahm man sich die Karlsruher Ausstellung zum Vorbild, die ja schon in Bezug auf die Art, wie man die einzelnen Stücke unterbrachte, ein Kunstwerk genannt werden kann. Da an dieser Stelle mehr eine Charakterisierung der Ausstellung als eine Kritik der einzelnen Werke gegeben sein soll, sei nur das hervorragendste des Vorhandenen genannt. Und so wären denn von den *alten deutschen* Werken eine Madonna auf Goldgrund in einem Kranz von anbetenden und musizierenden Engeln, ein Werk der *Kölner Domschule*, ferner zwei Madonnenbilder des *Anton Woensam* († 1541), Werke von *H. Holbein d. j., Chr. Amberger, A. Elsheimer* zu erwähnen. Von *niederländischen Meistern* sind besonders erwähnenswert ein Josef im Gefängnis von *Lucas van Leyden*, eine farbenprächtige Madonna von *P. P. Rubens*, Werke von *A. v. Dyck, D. Teniers*. Die Haarlemer Schule ist vertreten in *Frans Hals, J. M. Molenaer, Ruisdael* und *Terborch* und die Leydener durch eine prächtige Maaslandschaft von *J. van* Goijen. Von neueren Meistern treffen wir zwei Werke von *Anselm Feuerbach* »Hamlet« und »Amazonen auf der Wolfsjagd«, beide aus der ersten (voritalienischen) Schaffensepoche dieses Meisters. Von älteren Düsseldorfern seien *B. Vautier* und *Ludwig Knaus* genannt. *Arnold Böcklin* ist mit sieben Werken vertreten, mit »Sieh, es lacht die Au«, »Klio«, einem jugendlichen Selbstporträt, »Vestalin«, »Parkidyll« und mit zwei Oelskizzen zur Venus Anadyomene. Von *Thoma* sind ausser Algraphien acht grosse Oelbilder und ein interessantes Aquarell, eine Flucht der heiligen Familie ausgestellt, von *Leibl* fünf Stücke, darunter das berühmte »In der Kirche«.



J. M. Molenaer. Beim Frühstück
Besitzer Freiherr C. W. von Heyl zu Herrnsheim

Auch Werke von *Joh. Sperl* fehlen nicht, und von den grossen Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit sind sonst noch *Max Klinger* (vier Stücke), *Franz Stuck* (drei Stücke). *F. v. Lenbach* (vierzehn Stücke — Ölbilder und Pastelle), *F. v. Uhde, Menzel, Passini, F. A. v. Kaulbach, Leistikow, Slevogt, Max Liebermann* zu nennen. Von *Josef Sattler* sind 58 Federzeichnungen zur Geschichte der Stadt Worms ausgestellt, und der Darmstädter *Ludwig Habich* ist mit zehn Bronzen vertreten, die fast alle im Privatbesitz des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen sind, und bei denen fast in jeder einzelnen der auf das Monumentale gerichtete Zug in der Kunst dieses jungen Bildhauers zum Ausdruck kommt. Von den Schulen halten die süddeutschen den norddeutschen weitaus das Übergewicht. Da ist an erster Stelle *München* zu nennen, das in seinem farbentiefen *L. Adam Kunz,* in dem Gebirgsmaler *Fritz Rabending,* mit *Hubert von Heyden* in seinen vortrefflichen Geflügelstücken, in dem etwas sentimentalen, stets weichen *Walter Firle,* dem flotten Aquarellisten *Hans von Bartels* und vielen anderen zu Worte kommt. Von den *Karlsruhern* ist in erster Linie der in seiner gewaltigen und grossen Naturauffassung hervorragende *Ludwig Dill* zu nennen. Aber auch die seit langem geschätzten *Ferd. Keller* und *Edmund Kanoldt* sind vertreten. Desgleichen der farbenreiche Landschafts- und Küstenmaler *Gustav Schönleber,* der flotte Porträtist *Otto Propheter* und der liebenswürdige, weiche *Kaspar Ritter.* Von den Mitgliedern der *„Freien Vereinigung Darmstädter Künstler“* sei zuerst *Karl Küstner,* der erste Landschafter Hessens, genannt. *Ludwig von Hofmann* und *Hans Christiansen* fehlen nicht mit ihren nach der dekorativen Kunst hinneigenden Werken, und *Fritz Bader* hat eine Anzahl seiner weichen Aquarelle geschickt. Aufsehen erregen die Rötelzeichnungen eines in München und Paris gebildeten, leider zu früh verstorbenen Wormser Malers *Heinz Heim. Otto Reiniger*-Stuttgart hat seine bekannte und vortreffliche grosse Sommerlandschaft ausgestellt. In *Mannheim, Mainz, Frankfurt, Dresden, Berlin, Düsseldorf* ansässige Künstler fehlen nicht, und schliesslich ist die, eine behagliche Breite der Darstellung pflegende *Worpsweder Schule* in *Fritz Mackensen, Fritz Overbeck* und *Otto Modersohn* vertreten. — Dass gelegentlich dieser Ausstellung zwei hervorragende, noch unbekannte Werke ans Tageslicht befördert wurden, ist ganz besonders erfreulich. Und zwar ist es eine 57 × 43 cm grosse *Böcklin'sche* Ölskizze zur *Venus Anadyomene* und ein *„Beim Frühstück“* benanntes 127 × 105 cm grosses Ölbild von *J. M. Molenaer* (1600—1668), das wir in einer Abbildung hier wiedergeben. Das auf dem Teller vorn rechts liegende Messer trägt die Zeichnung I. MR. Anno 1629. Das Bild zeigt, wie viele der von Frans Hals beeinflussten der Haarlemer Schule, einen flotten Soldaten, der unter scherzhaften Gesprächen damit beschäftigt ist, sich mit einem Stück von der ihm dargebotenen Speise zu versehen. Ein übermütiger Jüngling giesst der Wirtin die letzten Tropfen aus einem Weinglas auf den Kopf, und der auf der rechten Bildseite stehende junge Offizier schaut mit sichtlichem Wohlbehagen in das Glas, in das er in grossem Bogen den Wein aus einer hocherhobenen Metallkanne giesst. Charakteristisch und porträtscharf zugleich, wie die Züge dieses letztgenannten, sind die des älteren Offiziers und besonders der aus dem Bilde herauslachenden bedienenden weiblichen Gestalt. Meisterhaft ist die Farbenbehandlung, die in warmen Tönen Fleisch, Speisen, Kleiderstoffe, Wein und Gläser schildert. Das Werk befindet sich im Besitze des Freiherrn C. W. von Heyl zu Herrnsheim.

LUDWIG WEBER.

BÜCHERSCHAU

Altfränkische Bilder. Illustrierter kunsthistorischer Kalender. VIII. Jahrgang, 1902. Würzburg, Stürtz (Preis 1 Mark).

Dass der »altfränkische Kalender« bereits im achten Lebensjahre steht, und dass er eine Reihe jüngerer Geschwister in Thüringen, Hessen, Brandenburg neben sich aufwachsen sieht, zeugt für die Gesundheit und Lebensfähigkeit dieses »illustrierten kunstgeschichtlichen Kalenders«. Der Jahrgang 1902 bringt neben Ansichten der Schlösser Alzenau und Schwarzenberg architektonische Details vom Deutschordenshaus in Münnerbach, den Wittelsbacher Hof in Würzburg, das Dettelsbacher Rathaus, Skulpturen, wie die zwei Magdalenenreliefs von Tilmann Riemenschneider aus der Pfarrkirche zu Münnerstadt, den interessanten hl. Sebastian der Pfarrkirche zu Amorbach von einem sonst unbekannten Barockmeister J. Keilwerth († 1788), Hochaltäre, Portale und Kanzeln fränkischer Kirchen. Gegen die früheren Jahrgänge steht der jetzige in keiner Weise zurück. So bleibt nur der Wunsch, das hübsche Unternehmen möge sich in Zukunft noch besser entwickeln, besonders in Hinsicht auf die Illustrationstechnik. Detailreiche Objekte, wie die Dettelbacher Kanzel, müssten doch wohl etwas grösser reproduziert werden, damit sie einen kunsterziehlichen Einfluss haben können. Durch Einschränkung oder kleineren Satz des Textes wäre dafür leicht Raum zu schaffen.

M. Sch.

Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern. Der Verein für Geschichte Dresdens, der unter der geschickten Leitung seines ersten Vorsitzenden, des Ratsarchivars Professor Dr. *Otto Richter,* rasch kräftig herangewachsen ist, hat in den letzten zehn Jahren seines Bestehens sechs Bilderwerke unter seine Mitglieder verteilt, von denen mehrere, wie zum Beispiel die »Dresdner Strassenansichten 1678«, die »Canalettomappe« und die »Erinnerungen aus dem alten Dresden« nicht bloss grosses ortsgeschichtliches Interesse haben, sondern auch dem Kunsthistoriker Anlass zu allerhand nützlichen Betrachtungen und Vergleichen gewähren. In besonders hohem Grade ist dies bei der jüngsten dieser Veröffentlichungen der Fall, die deshalb auch die Aufmerksamkeit weiter Kreise zu erregen verdient. Sie betitelt sich: *Dresdens Umgebung in Landschaftsbildern aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. 40 Lichtdruckblätter nach Handzeichnungen und Radierungen von Hammer, Jentzsch, Richter, Wizani, Zingg* und anderen, herausgegeben von *Otto Richter.* Veröffentlichung des Vereins für Geschichte Dresdens. Dresden, Lichtdruck von Römmler & Jonas, 1902 (Querfolio). Wie schon aus den im Titel angeführten Namen der Künstler, die diese Blätter gezeichet, radiert und mit Sepia ausgeführt haben, hervorgeht, erhalten wir in dieser Mappe eine ganze Folge landschaftlicher Arbeiten aus derjenigen alten Dresdner Malerschule, unter deren Einflüssen *Ludwig Richter* aufgewachsen ist, und die ihn, trotzdem dass er sich weit über sie erhoben hat, doch so mächtig bestimmt hat, dass er sich nie ganz von ihr frei machen konnte. Ihr Begründer war der aus der Schweiz stammende, in Paris unter *Wille* zum Radierer ausgebildete und als Professor der Dresdner Akademie im Jahre 1816 verstorbene *Adrian Zingg,* dem Ludwig Richter seinen Vornamen Adrian verdankt, da sein Vater Carl August seinen Lehrer Zingg zum Pathen seines Sohnes ausersehen hatte. Ludwig Richter hat in seinen »Lebenserinnerungen« bewegliche Klage darüber geführt, dass er als Schüler seines Vaters, wie alle Zinggianer, gezwungen worden sei, sich der toten Manier dieses Künstlers anzuschliessen. Er empfand den ganzen »Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln«, auf den er eingeschult werden sollte, als einen lästigen

Zwang, unter dem »ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung und Auffassung sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte«. Betrachtet man die in der angeführten Mappe wieder ans Licht gezogenen landschaftlichen Darstellungen, so wird man die schulmässige Auffassung der Natur nicht verkennen können und namentlich in der Behandlung des Baumschlages die von Ludwig Richter besonders gerügte »gezackete Eichenmanier« und die »gerundete Lindenmanier« als Manier störend empfinden. Im ganzen aber wird man zugeben müssen, dass die Sache nicht so schlimm war, als sie nach Richter's Worten erscheinen könnte. Die meisten der hier vertretenen Zinggschüler haben es zu einer grossen Fertigkeit im Tuschen und in der Behandlung der Sepia gebracht und erwiesen sich als tüchtige Arbeiter auf dem Gebiet ihrer Spezialkunst. In erster Linie gilt das von den von *Zingg* selbst herrührenden Blättern, die sämtlich mit einem entschiedenen Gefühl für die Romantik der Dresdner Gegend gemacht sind und grosses Geschick für die Komposition zeigen. Ein Blatt, wie die Darstellung der »Keppmühle bei Hosternitz« mit dem rauschenden Wasserfall und den drohenden Gewitterwolken am Himmel hat auch heute noch seine Reize und wirkt trotz der deutlich sichtbaren Manier kräftiger und anregender, als die Aquarelle so mancher modernen Landschafter, welche sich einbilden, der Natur ganz unbefangen gegenüber zu stehen. Allerdings kann man mit Sicherheit Zingg selbst nicht als Urheber dieser und der anderen Blätter, die seinen Namen tragen, preisen. Erzählt doch Ludwig Richter, dass sein Vater nicht allein Kupferplatten für Zingg gestochen, sondern auch die grossen Sepiazeichnungen, welche dieser alljährlich auf die Kunstausstellung gab, komponiert und bis auf das letzte Tüpfel vollständig ausgeführt habe, während Zingg dann ganz naiv seinen Namen darunter gesetzt habe. Es sei dies, fährt er fort, auch gar kein Geheimnis gewesen und Zingg's akademische Kollegen hätten diese Blätter seine »Ausstellungsarbeit, von Richter gezeichnet«, genannt. Nach den Proben, welche die Mappe enthält, möchten wir jedoch nicht mit Ludwig Richter seinen Vater, sondern *Johann Friedrich Wizani* oder Witzani († 1835) für den tüchtigsten Schüler Zingg's halten. Er gehört zu den Künstlern, die mit Unrecht von der Kunstgeschichte vergessen und leider auch in der allgemeinen deutschen Biographie übersehen worden sind. Er war kurze Zeit an der Meissner Porzellanmanufaktur thätig und entwickelte nach seiner Rückkehr nach Dresden als Landschaftsmaler eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. Verschiedene Folgen von landschaftlichen Schilderungen aus der näheren und weiteren Umgebung Dresdens bis hinein in das benachbarte nördliche Böhmen, die von der Rittner'schen Kunsthandlung in Dresden herausgegeben wurden, bezeugen noch heute, was er zu leisten vermochte. Von Wizani rührt auch das unseres Erachtens nach künstlerisch am höchsten stehende Blatt der Richter'schen Mappe her. Es stellt »den Blick in den Plauenschen Grund vom ‚Kanapee' (seit 1854 Begerburg) auf der Döltzschener Höhe« dar und ist beinahe von jeder Manier frei. Doch wird man zugeben müssen, dass die Kunst des Malers hier durch die Schönheit und den pittoresken Reiz des Vorwurfs wesentlich unterstützt worden ist, und dass Wizani in Fällen, bei denen das Motiv weniger günstig war, wie zum Beispiel bei der »Aussicht vom Lincke'schen Bade« auch einmal recht steif und ledern werden konnte. Auch sein vorzeitig durch Selbstmord aus dem Leben geschiedener Bruder *Carl August Wizani* († 1816) ist mit einer kolorierten Radierung des Schlosses Weesenstein in der Mappe vertreten. Unter den noch nicht genannten Künstlern verdienen noch der Professor *Christian Gottlob Hammer* († 1864) und der Hoftheatermaler *Johann Gottfried Jentzsch* († 1826) hervorgehoben zu werden. Im lokalgeschichtlichen und kunsthistorischen Interesse ist es zu bedauern, dass die Blätter bis auf wenige Ausnahmen nicht datiert sind. Die Lichtdrucke von Römmler & Jonas entsprechen allen billigen Ansprüchen.

H. A. Lier.

Henri Hymans hat eine neue kunstwissenschaftliche Arbeit vollendet, die Gent und Tournai behandelt und in Seemann's Sammlung »Berühmte Kunststätten« soeben erschienen ist. Auch die Illustration dieses Bandes ist besonders bemerkenswert, weil sämtliche Aufnahmen eigens für das Buch nach des Verfassers Angaben gemacht sind und vielerlei anderwärts noch nicht Abgebildetes bringen. (Preis kart. M. 4.—.) In den nächsten Monaten bringt die Sammlung noch Pisa (P. Schubring), Bologna (L. Weber), Strassburg (F. Leitschuh) und Danzig (A. Lindner).

Gustav Pauli. *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte.* Strassburg, J. H. Heitz 1901. Heft 33 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. 8°. mit 36 Tafeln. 35 M.

Die Erfahrung, dass die dicksten Bücher oft den dünnsten Inhalt haben, erfüllt den Rezensenten leicht mit Misstrauen gegen umfangreiche litterarische Publikationen, zu dem sich der Ärger über die ihm zugemutete Mühe gesellt. Ich kann nicht leugnen, auch mir hat der Gedanke, dass die Kleinmeister des deutschen Kupferstiches etwa der Reihe nach in so voluminöser Weise wissenschaftlich »erledigt« werden könnten, wie es Hans Sebald Beham in diesem 522 Seiten starken Kataloge von Pauli widerfährt, einen gelinden Schrecken eingejagt, zumal bereits das Vorwort Nachträge in Aussicht stellt. Aber es wäre ungerecht, das dickleibige Buch etwa mit dem bekannten sauersüssen Lobwort: Denkmal deutschen Gelehrtenfleisses in die Ecke zu schieben. Es ist vielmehr — ganz abgesehen von der quantitativen Kraftleistung — ein gutes und nützliches Nachschlagewerk, wie deren in unseren Tagen leider nur allzuwenige gearbeitet werden. Einen solchen Katalog seinem materiellen Inhalt nach kritisieren, seine zahllosen Angaben auf ihre Richtigkeit prüfen zu wollen, könnte nur jemandem in den Sinn kommen, der die gleiche Aufgabe seit Jahren mit gleicher Gewissenhaftigkeit und Passion verfolgt und bearbeitet hat. Jeder andere wird sich mit Stichproben begnügen müssen. Soweit ich Gelegenheit fand, Einzelheiten an dem im Berliner Kupferstichkabinett vorhandenen Material zu kontrollieren, habe ich keinen Grund zur Beanstandung entdeckt, es sei denn, dass von den etwa 45 Holzschnitten, die der Verfasser neben sechs Kupferstichen und Radierungen (meist Unica) Beham neu zuschreibt, einige sich finden, deren Authentizität mir zweifelhaft erscheint. So vermag ich z. B. in der detaillierten Zeichnung des bekannten Dürer zugeschriebenen Christuskopfes (B. app. 26) nicht die Hand Beham's zu erkennen, der in seinen Holzschnitten wunderlicherweise sich fast immer flott und skizzenhaft giebt. Das Zeugnis Hauer's, der die Zeichnung zu diesem Holzstock Beham beimisst, wiegt die schweren stilistischen Bedenken nicht auf. Auch der H. Wolfgang (Pauli 902) und die beiden Darstellungen des Hieronymus (Pauli 893, 894), sowie der bärtige Alte (Passavant III., p. 11. 22 A.), die Pauli ebenfalls der Frühzeit Beham's zuschreibt, überzeugen nicht auf den ersten Blick. Indes wird jeder, der keine positiven Anhaltspunkte fixieren kann, sich bei solchen subjektiven Zweifeln bescheiden müssen, die vielleicht nur einer unzulänglichen Übung des Blickes entspringen. Dass irrtümliche Zuschreibungen, z. B. B. 20, 147, 299, P. 260, 267—269 und zahlreiche Angaben bei Nagler und Wessely ausgemerzt bezw. korrigiert werden, wird allgemeine Zustimmung finden.

Was aber an Pauli's Katalog Anlass zu allgemeinen methodologischen Fragen giebt, sind nicht sowohl die Spitzfindigkeiten der Stilkritik, bei denen der Streit zwischen Autorität und Allgemeinheit kaum jemals zum Austrag gebracht werden wird, als vielmehr die Zweckmässigkeit seiner Einrichtung, über die man sich ohne Erhitzung des Gemüts verständigen kann. War die genaue Beschreibung eines jeden Blattes unumgänglich, die den Umfang des Buches so stark anschwellen liess? Pauli antwortet darauf, dass ihn die Absicht geleitet habe, alle bisher gedruckten Verzeichnisse entbehrlich zu machen. So sehr diese Begründung theoretisch einleuchtet, so schwer ist sie für die Praxis zu verteidigen. Wird das Buch voraussichtlich von Sammlern benutzt werden, denen Bartsch's Peintre-graveur durchaus unerreichbar ist? Geben die älteren Beschreibungen nicht genügenden Anhalt für die Identifizierung einzelner Blätter? Ist die Bequemlichkeit, in einem Bande alles zu finden, was man über einen Stich oder Holzschnitt des Meisters weiss, nicht dadurch etwas teuer erkauft, dass man bei dem Einkauf des Buches auch das mitbezahlen muss, was man schon wusste oder gar sieht? Gern dagegen gestehe ich Pauli die Zweckmässigkeit einer neuen Numerierung der Blätter zu, deren Gefahren durch die nach Seidlitz' Vorbild angelegte Konkordanz der vorhandenen Verzeichnisse einigermassen gemildert werden.

Die genaue Beschreibung der Abdrucksgattungen — bei Beham eine besonders diffizile Aufgabe — wird sicherlich vielen willkommen sein, zumal auf diesem Gebiet besonders Aumüller recht gewissenlos verfahren ist. Schwerer schon lässt sich die Anzeige der »Fundorte«, selbst in der von Pauli geübten Beschränkung, rechtfertigen. Wer gegen die Angaben eines wissenschaftlichen Autors überhaupt Misstrauen hegt, wird sich auch durch die Mitteilung des Beweismaterials kaum überzeugen lassen, da dieses ja auch nur gedruckt vor ihm steht. Die Fälle aber, in denen ein — man muss schon sagen — spleeniger Sammler, eine Reise unternimmt, um den Etat eines Stiches von Beham festzustellen, dürften sich zählen lassen. Hat die Wissenschaft ein Interesse an diesen Dingen? Dass wissenschaftliche Akribie von Sammlerspleen und Kunsthändlerspekulation verschieden ist, beweist Pauli am besten durch seine Restriktion der zum Teil ganz willkürlichen Etatsunterscheidungen, die bei Beham-Blättern neuerdings nur zu sehr im Schwange waren. Aber auch die Auktionspreise sollten aus wissenschaftlichen Katalogen ein für allemal verschwinden, zumal sie selbst für die kunsthändlerische Praxis durchaus illusorisch sind. Die auf diesen Teil der Arbeit gewandte Mühe muss direkt als vergeudet gelten. Zur Illustration der volkswirtschaftlichen Bedeutung des Kunsthandels ist ein so fragmentarisches Material kaum der Rede wert, — Händler, Sammler und Museumsleiter aber wissen nur zu gut, was von Auktionspreisen zu halten ist. Doch damit genug der Bedenken, die bei einer minder gewissenhaften Arbeit sicherlich niemals zur Aussprache gekommen wären. Ist doch oft das Zuviel eines Buches noch lehrreicher als sein Kern.

L. K.

NEKROLOGE

In Düsseldorf starb am 1. August der 1822 in Hannover geborene, durch seine trefflichen Tierbilder und illustrierten zoologischen Werke bekannte Künstler **Ludwig Beckmann.**

K. Thewalt in Köln, einer der erfolgreichsten Sammler von Werken des deutschen Mittelalters und der Renaissance, ist anfangs August gestorben.

In München verstarb am 3. August im Alter von kaum 40 Jahren der Maler **Otto Keitel.** Er ist 1862 zu Braunschweig geboren, studierte in Düsseldorf, Weimar, Karlsruhe und München, wo er sich schliesslich niederliess. Sein Sondergebiet war die Tiermalerei, die er auch mit der Radiernadel eifrig übte, wie er denn überhaupt als Radierer noch mehr wie als Maler bekannt geworden ist.

Im **Haag** ist am 4. August der 73 Jahre alte Landschaftsmaler *Taco Mesdag* gestorben, bekannt durch seine Heidelandschaften. Er war ein Bruder des Seemalers H. W. Mesdag und hat sich, wie dieser, um die Haager Künstlergenossenschaft »Pulchri Studio«, deren Fiskus er war, sehr verdient gemacht.

James Tissot, der durch seinen Bildercyklus zum Leben Christi geradezu weltberühmt geworden ist, starb anfangs August in Paris. Er war 1836 in Nantes geboren, studierte bei Ingres und Flandrin und wandte sich bald ganz der religiösen Malerei zu. Er ging nach Palästina und beobachtete dort die heiligen Orte mit peinlichster Genauigkeit. Als Frucht dieser Studien entstand dann sein »Leben Christi«, eine Folge von mehr als 300 Aquarellen und Zeichnungen; blättert man sie durch, so muss man den Fleiss des Künstlers bestaunen, kann aber das Gefühl einer gewissen Trockenheit nicht los werden. Übrigens hat der Künstler nebenher auch gelegentlich elegante moderne Porträts gemalt.

In Paris starb der durch seine Bilder aus dem Leben der hohen Geistlichkeit bekannte Maler **Georges Vibert.**

Heinrich Siemiradzki, derzeit wohl der berühmteste polnische Maler, ist im Alter von 59 Jahren auf seinem Gute Strzalkow in russ. Polen am 23. August gestorben. Er war am 15. Nov. 1843 in Piecznieg (Gouv. Charkow) als Sohn eines wohlhabenden Gutsbesitzers geboren, erhielt seine Ausbildung in Petersburg und Deutschland und ging dann nach Rom. Seit er 1876 »Die Fackeln des Nero« durch ganz Europa zur Ausstellung brachte, war sein Ruhm mit einem Schlage begründet. Dem Tone, den er in diesem Bilde angeschlagen hat, ist er dann weiter treu geblieben: Grosse dekorative Massen, schwelgerische, antiquarisch genaue Darstellung der alten Welt, glühende südliche Landschaft, schöne nackte Frauengestalten und ein gewisser Zug zum Wollüstigen. »Die Schwerttänzerin«, »Das Bad der Phryne«, »Das Weib oder die Vase« sind wohl in aller Gedächtnis.

PERSONALIEN

Die **grosse goldene Medaille** haben auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung der Maler Professor *Artur Kampf* in Berlin und der Bildhauer Professor *Wilhelm von Rümann* in München erhalten.

Hans von Volkmann, der treffliche Karlsruher Maler und Lithograph, hat den Professortitel erhalten.

In **Kassel** hat der Senior der hessischen Maler, *L. Katzenstein* seinen 80. Geburtstag gefeiert; er pflegt das historische Genre.

WETTBEWERBE

Eine heitere Aufgabe winkt den deutschen Bildhauern; der Stadtrat in **Altenburg** schreibt nämlich einen *Wettbewerb für einen Skatbrunnen* aus. Es sind drei Preise von zusammen 1000 Mark ausgesetzt.

Einen sehr bemerkenswerten **Wettbewerb** hat soeben der **akademische Rat zu Dresden** ausgeschrieben, nachdem der Landtag für diesen Zweck 20000 Mark ausgeworfen hat. Es handelt sich zunächst darum, den Bildhauern angesichts der schweren Zeiten zu Hilfe zu kommen. Dies geschieht aber in einer Weise, welche geeignet ist, sie zugleich künstlerisch in verschiedener Weise zu fördern. Die Hauptbestimmungen des Wettbewerbs sind folgende: Zur Teilnahme berechtigt sind einheimische, das heisst in Sachsen lebende oder staatsangehörige Künstler. Es sollen thunlichst *nur* solche *Künstler* berücksichtigt werden, die

durch ihr *Talent* Gewähr bieten, dass sie in ihrem künstlerischen Fortkommen dadurch gefördert werden und einer solchen Förderung bedürfen. Bei dem Wettbewerb kommen nur Bildwerke der *frei schaffenden Kunst* und zwar der Klein- und Kabinettsplastik *aus edlem und echtem Material* in Betracht: Statuen bis zur Lebensgrösse, Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen, *künstlerisch ausgeführte Gebrauchsgegenstände* und dergleichen, nicht nur in Marmor, Bronze und Edelmetallen, sondern auch in Eisen, Elfenbein und Holz, gebranntem und glasiertem Thon, Porzellan, Wachs und dergleichen. In der Regel sind die Bildwerke in dem Material einzuliefern, welches der Künstler für die Ausführung in Aussicht genommen hat. Sollten jedoch dem Künstler hierdurch unverhältnismässig hohe Unkosten erwachsen, so darf er seine Arbeit in anderem Material (Gips) einreichen, aber derart hergerichtet, dass sie sich von der wirklichen Ausführung in echtem Material nicht oder doch nur wenig unterscheidet. Das Modell muss Originalgrösse haben und erkennen lassen, dass der Künstler *seine Arbeit für ein ganz bestimmtes Material gedacht* hat. Modelle in Thon sind deshalb ausgeschlossen. Bildwerke, welche zur *Vervielfältigung* (in Bronze- oder Zinnguss, Thon, Porzellan oder dergleichen) bestimmt sind, werden nur dann zugelassen, wenn noch keine Vervielfältigung in den Verkehr gelangt ist und der Künstler muss eine entsprechende Versicherung abgeben. Über eine etwaige Erwerbung des Vervielfältigungsrechtes wird bei einem Ankauf zugleich mit entschieden. Die Bildwerke sind *mit dem Namen der Urheber versehen* bis spätestens Montag den 1. Dezember mittags 12 Uhr in der Königlichen Kunstakademie zu Dresden abzuliefern. — Sicherlich ist selten ein sinnreicheres und zweckmässigeres Preisausschreiben erlassen worden. Die Bestimmung, dass jeder Künstler offen mit seinem Namen konkurrieren muss, bürgt dafür, dass die Preise nicht talentlosen Künstlern zufallen. Weiter werden die Künstler veranlasst, sich mit den verschiedensten Techniken zu befassen und dadurch ihr technisches Können zu erweitern. Das ist bekanntlich ein sehr schwacher Punkt in der Ausbildung unserer Bildhauer, die meist weiter nichts lernen, als in weichem Thon zu arbeiten, während ihnen die Bearbeitung des Steins, des Holzes und des Elfenbeins, der Erzguss, das Ciselieren, Treiben und Patinieren, das Bilden für Porzellan und dessen geeignetes Bemalen fremd bleiben. Alle solche Kenntnisse sollten dem jungen Künstler selbstverständlich schon in der Akademie übermittelt werden, aber wo geschieht das? Unsere hervorragendsten Künstler wie Max Klinger, Adolf Hildebrand, Robert Diez und andere haben allerdings längst die Notwendigkeit weitergehender technischer Durchbildung der Bildhauer erkannt und erfordert und sich selbst durch eigene Bearbeitung des Marmors, durch einlässliche Beschäftigung mit dem Giessen u. s. w. sich diejenigen Fähigkeiten erworben, die bei den Künstlern der Renaissance selbstverständlich waren. Aber der Allgemeinheit liegen diese Gedanken doch noch ferne. Das vorliegende Preisausschreiben giebt einen kräftigen Antrieb in der Richtung, die sächsischen Künstler technisch zu fördern. Aber auch die ästhetischen Forderungen sind nicht vergessen. Denn es ist Bedingung, dass die Künstler, die sich bewerben, ihr Werk für ein bestimmtes Material gedacht haben, dass sie sich klar geworden sind, welche andere Forderungen der Marmor, welche andere die Bronze an ein Bildwerk stellt, was gerade für Holz, was für Elfenbein, was für Porzellan geeignet ist u. s. w. Dieser Hinweis auf den Materialstil ist nichts weniger als überflüssig, und zwar leider nicht einmal für Künstler. Denn nicht selten liest man in Ausstellungskatalogen oder an Gipswerken: für Ausführung in Marmor *oder* Bronze bestimmt. Solcher Gedankenlosigkeit wird die Bestimmung, dass das Werk für ein bestimmtes Material gedacht sein muss, vorbeugen. Man darf hoffen, dass das Preisausschreiben auch der öffentlichen Kunst gute Dienste leisten werde. Denn nichts wäre verfehlter, als wenn dabei bloss Museumswerke herauskämen. Möchten die Künstler daran denken, dass es vor allem darauf ankommt, das Bedürfnis nach echter Kunst in weite Kreise zu tragen und dass das staatliche Preisausschreiben hierzu eine gute Handhabe bietet. Gedenktafeln für grosse Männer, die wirklich ihrem Zwecke entsprechen, — die gegenwärtigen sind meist unauffindbar, unleserlich, unkünstlerisch — Plaketten für gemeinnützig wirkende Vereine, Hochzeits- und Taufmedaillen, Ehrenplaketten oder Medaillen für Schüler, für Feuerwehrleute und andere, Nippesfiguren für Porzellan, Grabschmuck für Unbemittelte — all das sind Aufgaben öffentlicher Kunst, die dringend ihrer Lösung durch wirkliche Künstler bedürfen, und durch solche Lösungen könnte die künstlerische Kultur bedeutend gefördert werden. Möge das bedeutsame Preisausschreiben in dieser Hinsicht segensreich wirken. *ω*

München. Die Fassade des ältesten Teils der *Königlichen Residenz*, die jetzt durchgreifend renoviert wird, soll nach der Vollendung der Arbeiten mit dekorativen Fresken geschmückt werden. Ihren Schöpfer soll eine unter hiesigen Künstlern veranstaltete engere Konkurrenz ergeben. *H.*

DENKMÄLER

In **Berlin** ist soeben ein *Rolandbrunnen* von Professor Otto Lessing am Ende der Siegesallee enthüllt worden.

DENKMALPFLEGE

Im preussischen Kultusministerium sind vor kurzem die Grundsätze für die *Aufstellung eines amtlichen Verzeichnisses der in den preussischen Provinzen vorhandenen Kunstdenkmäler* beraten worden. Als oberste zeitliche Grenze wurde das Jahr 1870 angenommen und alle in grösseren und kleineren, öffentlichen und privaten Sammlungen sowie der Einzelbesitz von Stücken mit anerkanntem künstlerischen Werte zur Inventarisierung vorgeschrieben. Die Redaktion der einzelnen Provinzialverzeichnisse soll von einer Centralstelle geleitet werden und für möglichst reiche Illustration Sorge tragen.

Der kürzlich abgehaltene **Katholikentag in Mannheim** hat unter anderem über die schonende Behandlung und Erhaltung kirchlicher Kunstdenkmäler Beschlüsse gefasst, die in den katholischen Kreisen zur Geltung gebracht werden sollen.

Nürnberg. Die Wiederherstellung des grossen Rathaussaales, dessen edelster Schmuck der nach Dürer's Zeichnung ausgeführte Triumphzug Kaiser Maximilian's und die Allegorie einer Gerichtsscene bilden, und in dem 1648 das von Sandrart auf einem Staffeleibilde geschilderte Friedensmahl stattfand, ist beschlossen worden. Es wird in erster Linie auf die Wiederherstellung der Fresken der Fensterwand (Scenen aus der römischen Geschichte) ankommen. Der Kostenanschlag beträgt 199800 Mark.

Würzburg. Im Hofgarten und an der Residenz gehen langjährige Renovierungsarbeiten ihrem Abschluss entgegen. Die graziösen und schalkhaften Kindergruppen des Hofgartens, Arbeiten des 1756 geborenen Hofbildhauers Johann Peter Wagner, Vaters des bekannteren Bildhauers Johann Martin Wagner, sind, soweit sie schadhaft waren, in den letzten Jahren durch die Bildhauer Müller und Herterich neu hergestellt worden. Jetzt hat man auch den Ersatz

der Figuren in Angriff genommen, welche die bekannten Glanzstücke der Kunstschlosserei, die Rokokoportale rechts und links der Residenz krönen. Die heiteren Figuren und reich ornamentierten Vasen waren in völligem Verfall.

Der Apollotempel in **Phigalia** wird zur Zeit von *Kavadias* einer Restauration unterzogen, die voraussichtlich in zwei Jahren beendet sein wird.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Im Chor der **Leonhardskirche in Frankfurt a. M.** sind *mittelalterliche Fresken aufgedeckt* worden, mit deren Wiederherstellung der Maler Ballin betraut worden ist.

Im **Jadebusen bei Wilhelmshaven** fand man kürzlich bei Baggerarbeiten eine Bronzerelieffigur, die eine Tänzerin darstellt. Wie von dort berichtet wird, soll es sich um eine römische Arbeit handeln, die derart merkwürdige Ähnlichkeit mit der bekannten tanzenden Mänade im Berliner Museum habe, dass sie für die Ergänzung dieser Figur, die bekanntlich vor einigen Jahren Gegenstand eines Wettbewerbs war, wichtige Anhaltspunkte bieten könne.

Mannheim. Der rührige »Mannheimer Altertumsverein« hat, wie die »Mannheimer Geschichtsblätter« mitteilen, mit zwei in Neckarau entdeckten Reliefplatten eine wertvolle Erwerbung gemacht. Durch die Darstellung von Vulkan und der Fortuna, und durch Ansätze der Gestalten des Merkur und Apollo, die an den Rändern noch sichtbar sind, kennzeichnen sie sich als Teile eines römischen Viergöttersteins, der den genannten Gottheiten gewidmet war. Auf solchen Denkmälern erhebt sich gewöhnlich über dem Sockel mit den Reliefbildnissen der Gottheiten eine Säule mit Kapitäl, das wiederum von einem Reiter (Jupiter?) überragt wird, der über einen liegenden Mann (einen Giganten?) hinsprengt. Wahrscheinlich rührt der neue Fund, der in die Wand einer Thoreinfahrt vermauert war, vom »Kasterfeld« her, einem römischen Niederlassungsort, auf dem schon viele Inschriften und Skulpturen gefunden sind.

Nürnberg. Wertvolle kunstgeschichtliche Entdeckungen sind in der 1341 vollendeten Kirche zum heiligen Geist gemacht, an deren alte Bestimmung, der Aufbewahrungsort der Reichskleinodien zu sein, noch die von der Decke herabhängende eiserne Kette für den Reliquienschrein erinnert, während dieser selbst im Germanischen Museum aufgesucht werden muss. Bei der Neutünchung des Kirchenschiffs war den Arbeitern die Weisung erteilt, auf alle unter der alten Tünche sich etwa zeigenden Farbenspuren aufmerksam zu machen, und es zeigte sich bald, dass ursprünglich kaum eine Wandfläche unbemalt war. Bis jetzt sind von Fresken eine eigenartige Verkörperung der Schriftstelle Luc. I, Vers 35 (Gottvater reicht das Jesuskind auf das gekrönte Haupt der Maria herab), eine Darstellung des Todes der Maria, die zwölf Apostel (doppelte Lebensgrösse) ein Christophorus (6 Meter hoch) und ein Gefangener, der zum hl. Leonhard betet, zum Vorschein gekommen; sie gehören sämtlich dem 15. Jahrhundert an. Hinter Backsteinmauern fanden sich dann weiter eine gotische masswerkgeschmückte Thür des 14. Jahrhunderts mit Spitzbogenrosette und ein Tabernakel. Von den Fresken sind leider manche durch eine ringsum eingebaute Empore zerstört.

Im Innern der Kirche zu **Pelkum** (Westfalen) haben sich mehrere wertvolle *Wandgemälde* gefunden, welche allgemeines Interesse erregen. Aufgedeckt ist bisher eine grosse Figur, welche den segnenden Christus darzustellen scheint. Mehrere andere Bilder sind erst teilweise zu erkennen. Dieselben mögen aus dem 13. Jahrhundert stammen.

Aus Kopenhagen schreibt uns ein dortiger Freund unseres Blattes, dass die **dänische archäologische Expedition** nach Rhodos, von der in Nr. 26 der »Kunstchronik« die Rede war, nicht auf Kosten des Herrn C. Jacobsen, sondern der Königlich Dänischen Gesellschaft der Wissenschaften (Carlsberg-Fond) ausgerüstet ist.

Aus Italien wird gemeldet, dass Professor Venturi ein in der städtischen Bibliothek *in Piacenza* befindliches Bild als *echten Botticelli* von bester Erhaltung bestimmt hat. Es ist von mittlerer Grösse, oval, auf Holzbrettern, in einem feinen vergoldeten Rahmen. Die Jungfrau, eine liebliche, lilienartige Gestalt, betet knieend den im Grase liegenden Jesusknaben an. In einiger Entfernung steht ein lockiger Johannes. Den Hintergrund bildet ein blasser Himmel und Laubwerk mit grossen rosigen Blüten; man fand das Bild vor einigen Jahren im Schloss Bardi.

In **Torre Annunziata** bei Pompei ist eine vermutlich *griechische Bronzestatue gefunden* worden, die einen ruhenden Herkules darstellt und die vielleicht in das Zeitalter des Lysippos zu versetzen ist.

Ein spätromanischer Baufund. In der alten, kunstgeschichtlich so ungemein interessanten und durch ihre Frauenkirche berühmten Stadt Esslingen ist bei umfassenden Ausbesserungsarbeiten an der jetzt evangelischen Hauptkirche St. Dionysius ein *Prachtportal spätromanischen Stils entdeckt* worden, das bis jetzt hinter einer Blend- oder Verspannungsmauer verborgen war. — Die Kirche, das älteste Heiligtum der Stadt, die Ruhestätte der Gebeine des Märtyrers Vitalis, zeigt eine ganze Entwickelungsgeschichte der schwäbischen, mittelalterlichen Baukunst. Aus den Urzeiten ist allerdings nichts mehr vorhanden. Wohl das Älteste, was heute noch steht, der Unterbau der beiden Osttürme und jenes kurze, friesgeschmückte Mauerstück östlich des Südturms an der Südwand der Sakristei, weist in die Zeiten Barbarossa's, da die Stadt Esslingen, eine der festesten Stützen der Hohenstaufen, mächtig aufblüte und emporstrebte. Die übrigen Bauteile gehören den Regierungsjahren Kaiser Friedrich's II. und König Rudolf's von Habsburg an, bis die letzte, westliche Verlängerung 1437 erfolgte, und der schöne netzgewölbte Lettner 1486 von Lorenz Lechner aus Heidelberg aufgeführt wurde. — Aus jener spätromanischen Periode, die Zeit der Hohenstaufen, stammt wohl auch die soeben aufgefundene Pforte, welche in den Nordturm der Kirche führte, aber ebenso wie die gegen Osten und Westen gerichteten, hohen Spitzbogen beider Türme schon frühe wohl wegen Senkungen vermauert wurde. Die innere Thüröffnung misst 2,6 Meter Breite und 3,18 Meter Höhe und verbreitet sich nach aussen in prächtigen Gewänden zu 5,60 Meter Durchmesser. Die Leibungen treppen sich nach innen ab mittels fünf gevierteilter Rundsäulen, welche auf attischen Basen stehen und an den Kapitälen reiches Blattwerk tragen. Rechteckige Pfeiler mit prächtigen Kapitälen schliessen die reiche Komposition an den Seiten ab. — Leider ist die Erhaltung des stark beschädigten Denkmals an Ort und Stelle nicht möglich und auch ein Herausnehmen der Architekturglieder offenbar derart mit konstruktiven Schwierigkeiten verbunden, dass die zuständigen Behörden, unterstützt von dem Landeskonservator, beabsichtigen, das Portal in ganz genauer Nachbildung vor dem Nordturme zwischen den Streben neu aufzuführen, oder aber eine Nachbildung in Gips dem Stuttgarter Gewerbemuseum einzuverleiben. (Münchner Neueste Nachrichten.)

INSTITUTE

Das Kunsthistorische Institut in Florenz (Viale Principessa Margherita 21) wird vom 22. September an wieder geöffnet sein.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Der Kunstsalon von **Keller & Reiner in Berlin** eröffnet nächstens eine Ausstellung des gesamten künstlerischen Nachlasses von Otto Eckmann.

Die Ernst Arnold'sche Hofkunsthandlung in **Dresden** hat eine grössere Ausstellung der Barbizonschule eröffnet.

In **Halle** wird eine Ausstellung von Kunstwerken aus Halleschem Privatbesitze geplant.

Aus Jena wird uns geschrieben: Seit Jahr und Tag sind hier Vorbereitungen zur Schaffung eines städtischen Museums im Gange. Die Stadtgemeinde hat zu diesem Zwecke die wertvolle Hunger'sche Sammlung angekauft und als Museumsräume ein Stockwerk des »Stadthauses« zur Verfügung gestellt. Das Museum, das unter Leitung des Professors der Kunstgeschichte Weber steht und Ende Oktober eröffnet wird, enthält jetzt schon zahlreiche interessante Beiträge aus Jenas kulturhistorischer Vergangenheit. Die Schlacht bei Jena 1806, die Jenaer Zünfte, Goethe und Schiller haben besondere Berücksichtigung erfahren.

Ein neues Goetheporträt, das bisher in Wiener Privatbesitz war, ist dem Goethe-Nationalmuseum einverleibt worden. Es stammt von dem während der letzten Lebensjahre Goethe's in Weimar als Hofmaler thätigen Ehregott Grünler, ist um etwa 1830 gemalt und stellt Goethe, wie er Schiller's Schädel betrachtet, lebensgross dar.

Die **Moderne Böhmische Galerie** in Prag, von der schon öfters die Rede war, ist nunmehr durch einen kaiserlichen Erlass zur That geworden. Inzwischen sind die Ankäufe für die ältere Schwester dieser Anstalt, nämlich die Wiener Moderne Galerie, so weit gediehen, dass das Ministerium im Laufe des Oktober das bisher Erworbene dauernd zur Schau stellen wird, wofür im Untergeschoss des Hofmuseums Raum geschaffen ist.

In **Wien** ist derzeit eine aussergewöhnlich schöne Miniaturenausstellung in der Kaiserlichen Hofbibliothek veranstaltet.

Wie bekannt, arbeitet in **Holland** seit Jahren eine kleine Gruppe umsichtiger Kunstfreunde daran, für Rembrandt's »Nachtwache«, die rechte Beleuchtung, nämlich Seitenlicht, durchzusetzen. Schliesslich hatte die Regierung dem Drängen so weit nachgegeben, dass sie eine Kommission einsetzte, die ihre Ansicht in einer Denkschrift nahezu einstimmig begründet hat. Demnach sollte für die »Nachtwache« ein eigener Anbau, dessen Bedingungen in der Denkschrift dargelegt waren, errichtet werden; die Kosten waren auf 70000 Gulden veranschlagt. Einer der Teilnehmer dieser Kommission hatte uns schon neulich geklagt, auf wie unangenehme Schwierigkeiten diese von den Kunstfreunden der ganzen Welt ersehnte Angelegenheit stosse, weil Herr de Steurs, ein politisch mächtiger Mann, unbedingt gegen die Sache sei. Wie wir jetzt lesen, hat der Minister für gut befunden, die Forderung von 70000 Gulden gar nicht vor die Kammer zu bringen.

Eine der Hauptzierden des **Thermenmuseums in Rom** ist jene wundervolle Statue eines Knaben aus den Trümmern der Villa des Nero in Subiaco, über deren Bedeutung viel gestritten worden ist, ohne dass es bisher auch nur im geringsten zu einer Einigung gekommen wäre. Das Kunstwerk stellt einen Knaben von hervorragender Schönheit dar, der aufgescheucht — vielleicht durch ein unerwartetes Schrecknis — sich auf die Flucht begiebt, dann aber, wie die Gefahr aus der Höhe — dahin richten sich Blick und Arm — sich ihm bedrohlich nähert und die Hoffnung auf Entkommen schwindet, entsetzt auf die Knie stürzt und die Hände zur Abwehr erhebt. Die bisher ausgesprochenen Deutungen waren: »Läufer im Knielaufschema«, ferner »Hylas an der Quelle«, ein »Ball fangender Jüngling«, und noch andere. Eine Deutung, die Dr. Hans Lucas-Charlottenburg im neuesten Heft der »Neuen Jahrbücher für das klassische Altertum« giebt, dürfte vielleicht, wenn sie auch nicht allen beifallswürdig erscheint, auf den richtigen Weg zur Erklärung leiten. Danach handelt es sich bei der Statue um den Hirten Ganymedes, der vor dem Adler des Zeus flüchtet. Dass der dargestellte Vorgang in dem Kreise mythologischer Erzählung, nicht genrehafter Schilderung zu suchen sei, dafür spricht das gewaltige innere Leben, die angstvolle Erregung des Körpers, die historische Stimmung des Ganzen. Eine Gemme des Berliner Museums stellt gleichfalls Ganymed dar, wie er auf der Flucht vor dem von oben nahenden Adler zusammenbricht. Die Beinstellung stimmt hier völlig mit der römischen Statue überein. Sehr wahrscheinlich ist die Darstellung der Gemme ein Nachklang von dem Original der Statue von Subiaco. Was die Zeit und den Meister des »Knaben von Subiaco« betrifft, so war man bisher über den Ausgang des 4. Jahrhunderts ziemlich einig, während man für den Namen des Künstlers keinen Anhaltspunkt hatte. Lucas weist nun darauf hin, dass man vielleicht an einen Heliodorus zu denken habe, von dem Plinius ein anderes Kunstwerk namhaft macht. Doch reichen die bisher bekannten Thatsachen nicht aus, um den Namen Heliodor mit der Knabenstatue des Thermenmuseums in eine sichere Beziehung zu setzen. (Vossische Zeitung.)

Unterbindung des Studiums römischer Altertumssammlungen. In der »Frankfurter Zeitung« wird darüber Klage geführt, dass die *Verwaltung der römischen Altertumssammlungen* in ganz unbegründeter Weise die Herstellung von Gipsabgüssen ihrer Stücke verbietet und auf diese Weise wichtige Hilfsmittel für die Arbeit auswärtiger Kunstgelehrter unterbindet. Man sei dem Ansuchen bedeutender deutscher Gelehrter in mehreren Fällen so unfreundlich begegnet, dass man sogar das Photographieren gewisser Stücke, die für eine Untersuchung unentbehrlich waren, verweigerte. Im Tabularium des Kapitols soll in einer dunklen Ecke unter allerhand Bruchstücken ein wunderschöner Marmorkopf liegen, dessen Bedeutung ein deutscher Gelehrter erkannte; als er ihn photographieren und näher studieren wollte, wurde ihm dies von der Stadtverwaltung einfach untersagt.

VERMISCHTES

In der Wochenschrift für klassische Philologie (1902 Nr. 27) bespricht Franz Harder die einzelnen Persönlichkeiten in **Raffael's Parnass** (Rom). Insonderheit beschäftigt er sich mit dem Dichterkopfe, der sich unmittelbar bei der Gruppe Dante, Homer, Virgil befindet und meint darin den römischen Papinius Statius zu erkennen, der auch in der Göttlichen Komödie in Vergil's Gefolgschaft wandelt.

Ein Kursus der Photographie und der technischen Reproduktionsverfahren ist in den Lehrplan der Kunstgewerbeschule zu Hamburg eingefügt worden.

In **Pisa** hat man sich nicht gescheut, kaum 800 Meter von wichtigen geschichtlichen Bauwerken einen *Pulverturm* zu errichten. In der »Tribuna« wird wegen dieser — Denkmalpflege ein Notschrei erhoben, aber wohl zu spät.

In den Spalten der »New Yorker Staatszeitung« stossen wir auf folgenden Fettdruck: »Die Bundeshauptstadt ist mit einem **Architektentrust** gesegnet und er besitzt einen starken Pull«. Des weitern wird dann erzählt, wie durch

ein Gesetz vor einigen Jahren die Ausarbeitung von Parkplänen für Washington gefordert wurde. Zu diesem Zwecke wurde eine Architektenkommission ernannt, die zunächst eine Studienreise nach Europa machte, die 60000 Dollar kostete; dann legten die Herren ihre Pläne vor, deren Ausführung sich zwischen 200 und 500 Millionen Dollar bewegte. Obwohl der Senat hierüber aus dem Weissen Häuschen geriet, soll die Architektenkommission trotzdem so zusammenhalten, dass sie das ganze Washingtoner öffentliche Bauwesen beherrscht.

Kunstförderung in Amerika. Die Amerikaner wollen nicht nur die Schätze alter europäischer Kunst nach Möglichkeit bei sich aufstapeln, sondern sie sorgen mit einer starken Anstrengung dafür, dass eine Blüte der nationalen amerikanischen Kunst herbeigeführt werde, soweit dies durch kluge Organisation des Unterrichts zu fördern ist. So soll die seit einigen Jahren in Rom bestehende amerikanische Schule für Architektur unter staatlichen Schutz genommen und auf Malerei und Bildhauerei ausgedehnt werden. Auch in Paris soll eine solche nationale Kunstschule errichtet werden. In Amerika selbst plant man Kunstschulen für je 350—700 Schüler an den vier Hauptpunkten der Union.

EINGÄNGE FÜR DAS KUNSTGESCHICHTLICHE INSTITUT ZU FLORENZ

seit 16. Januar 1901.

Stiftungen: Se. Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein 3000 M., Prof. Dr. Wölfflin, Berlin 500 M.

Vereinsbeiträge pro 1900: Prof. Dr. M. G. Zimmermann, Berlin 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. K. Woermann, Dresden 30 M.; pro 1901: Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. K. Woermann, Dresden 30 M., Prof. Dr. H. Brockhaus, Florenz 20 M., Prof. Dr. A. Schmarsow, Leipzig 50 M., Prof. Dr. M. G. Zimmermann, Berlin 20 M., Direktorial-Assistent Dr. Paul Hermann, Dresden 20 M., Geh. Hofrat Prof. Dr. F. X. Kraus, Freiburg i. B. 20 M.; pro 1902: Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen 20 M., Heinrich Marcuard, Bern 40 M., Jules Marcuard, Paris 20 M., Armand von Ernst, Bern 20 M., Prof. Dr. von Oettingen, Berlin 20 M., Prof. Dr. H. Brockhaus, Florenz 20 M., Dr. Robert von Ritter, München 100 M., Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht 20 M.; pro 1903: Dr. Robert von Ritter, München 100 M.

Berlin-Grunewald, 19. Mai 1902. Der Schatzmeister
M. G. ZIMMERMANN.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: *E. A. Seemann*, Leipzig, Querstr. 13.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.










GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00594 7078

